" Foi longo o percurso. Meu trabalho em teatro bem cedo completará quarenta anos. E ainda falta fazer muita coisa já planejada, e planejar muitas mais, já intuídas. Este livro marca uma nova etapa, completa um longo período de pesquisa. É ainda o Teatro do Oprimido, mas é um novo Teatro do Oprimido."

ISBN 85-200-0313-3

AUGUSTO BOAL O ARCO-ÍRIS DO DESEJO

Augusto
BOAL

O ARCO-ÍRIS DO DESEJO

Método Boal de Teatro e Terapia

Copyright © 1992, 1995 *by* Augusto Boal

Capa: CÉSAR OLIVEIRA

Composição: IMAGEM VIRTUAL EDITORAÇÃO LTDA., Nova Friburgo, RJ,
em Elegant Garamond, 11/14

ISBN: 85-200-0313-3

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

Boal, Augusto, 1931–
B631a O arco íris do desejo : o método Boal de teatro e terapia / Augusto Boal. — Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1996.
220p.

ISBN 85-200-0313-3

1. Representação teatral. 2. Psicodrama. I. Título

CDD — 792.028
95-1945 CDU — 792.02

1996

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro poderá ser reproduzida, seja de que modo for, sem a expressa autorização da
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Av. Rio Branco, 99 — 20º andar
20040-004 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: (021) 263-2082 — Telex: (21) 33798 — Fax: (021) 263-6112
Caixa Postal 2356/20010 — Rio de Janeiro — RJ.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Para Lula,
Paulo Freire
e o
Partido dos Trabalhadores do Brasil

Para Grete Leutz
e
Zerka Moreno

SUMÁRIO

AS RAZÕES DESTE LIVRO: MEUS TRÊS ENCONTROS TEATRAIS 17

PARTE I: A TEORIA 25

1 O TEATRO É A PRIMEIRA INVENÇÃO HUMANA 27

2 OS SERES HUMANOS, A PAIXÃO E O TABLADO: UM ESPAÇO ESTÉTICO 30

- 2.1 O que é o teatro? 30
  - O ESPAÇO ESTÉTICO 32
  - CARACTERÍSTICAS E PROPRIEDADES DO ESPAÇO ESTÉTICO 34
  - PRIMEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A PLASTICIDADE 34
    - O Espaço Estético libera a memória e a imaginação 34
    - As dimensões afetiva e onírica 35
  - SEGUNDA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: ELE É DICOTÔMICO E DICOTOMIZANTE 36
    - O palco teatral e o palco terapêutico 37
  - TERCEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A TELE-MICROSCOPICIDADE 40
  - CONCLUSÃO 41
- 2.2 O que é o ser humano? 42
- 2.3 O que é o ator? 49

3 AS TRÊS HIPÓTESES DE *O TIRA NA CABEÇA* 53

- 3.1 Primeira hipótese: a osmose 53

3.2 Segunda hipótese: a *metáxis* 55

3.3 Terceira hipótese: a indução analógica 58

4 EXPERIÊNCIAS EM DOIS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS 60

4.1 Sartrouville 60

4.2 Fleury-les-Aubrais 65

5 PRELIMINARES PARA A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DO ARCO-ÍRIS DO DESEJO 70

5.1 Os modos 70
O MODO "NORMAL" 70
O MODO "ROMPER A OPRESSÃO" 71
O MODO "PAREM E PENSEM!" 73
O MODO "SUAVE E MACIO": LENTO E BAIXO 74
O MODO "FÓRUM RELÂMPAGO" 75
O MODO "ÁGORA" 76
O MODO "FEIRA" 76
O MODO "OS TRÊS DESEJOS" 77
O MODO "DECALAGEM" 77
O MODO "REPRESENTANDO PARA SURDOS" 78

5.2 A improvisação 78

5.3 Identificação, reconhecimento e ressonância 79
A IDENTIFICAÇÃO 80
O RECONHECIMENTO 80
A RESSONÂNCIA 80

5.4 As quatro catarses 81
A CATARSE CLÍNICA 81
A CATARSE "MORENIANA" 82
A CATARSE ARISTOTÉLICA 82
A CATARSE NO TEATRO DO OPRIMIDO 83

PARTE II: A PRÁTICA 85

1 AS TÉCNICAS PROSPECTIVAS 87

1.1 A imagem das imagens 87
Primeira etapa: as imagens individuais 87
Segunda etapa: o desfile das imagens 88
Terceira etapa: a imagem das imagens 88
Quarta etapa: a dinamização 89
Primeira dinamização: o monólogo interno 89
Segunda dinamização: o diálogo 90
Terceira dinamização: o desejo em ação 90
A PRÁTICA 90
A ameaça de Alzira 90
As mulheres que seguram Luciano pelas pernas 94

1.2 A imagem da palavra 97
A) Ilustrar um tema com o próprio corpo 97
B) Ilustrar um tema com o corpo dos outros 101

1.3 Imagem e contra-imagem 107
Primeira etapa: as histórias 107
Segunda etapa: a formação das duas imagens 108
Terceira etapa: observações acerca das duas imagens 109
Quarta etapa: as dinamizações 109
Os três desejos 109
A verificação do desejo possível e do desejo utópico 110
A permuta dos pilotos 110
A PRÁTICA 110
A dança com o co-piloto 110
Lord Byron: o tempo para partir 114

1.4 A imagem calidoscópica 115
Primeira etapa: a improvisação 116
Segunda etapa: a formação das imagens 116
Terceira etapa: formação de duplas e de testemunhas 116
Quarta etapa: a feira 117
Quinta etapa: as reimprovisações 118

Sexta etapa: o debate ... 118
A PRÁTICA ... 118
O capitão no espelho ... 118
Passamos à etapa das ressonâncias ... 120
Por que a última? ... 121
A palavra estrangulada ... 126
Ça viendra... ... 127

1.5 As imagens da imagem ... 128
Primeira etapa: a improvisação ... 128
Segunda etapa: a formação das imagens ... 128
A PRÁTICA ... 129
Primeira improvisação ... 129
Improvisações posteriores ... 130

1.6 A imagem projetada ... 130

1.7 A imagem da hora ... 131
Primeira etapa: o jogo ... 131
Segunda etapa: o debate ... 132

1.8 O gesto ritual ... 132
CÓDIGO SOCIAL, RITUAL E RITO ... 133
Primeira etapa: o modelo ... 135
Segunda etapa: dinamização do modelo ... 136

1.9 Os rituais e as máscaras ... 136
Os rituais e as máscaras ... 140

1.10 A imagem múltipla da opressão ... 141
Primeira etapa ... 141
Segunda etapa ... 141

1.11 As imagens múltiplas da felicidade ... 143
Primeira etapa ... 143
Segunda etapa ... 144

1.12 Imagens em rodízio ... 146
A TÉCNICA ... 146
Primeira etapa: a improvisação ... 146
Segunda etapa: o rodízio ... 146
Terceira etapa: ping-pong ... 147
Primeira variante ... 147
Segunda variante ... 147

1.13 Imagem da transição ... 147
O modelo ... 148
A dinamização do modelo ... 148

1.14 Imagem do grupo ... 149
Primeira etapa: o modelo ... 149
Segunda etapa: a dinamização do modelo ... 149

1.15 Rashomon ... 151
Primeira etapa: a improvisação ... 151
Segunda etapa: as imagens do protagonista ... 151
Terceira etapa: a reimprovisação ... 152
Quarta etapa: os demais personagens constroem suas imagens e reimprovisam ... 152
A PRÁTICA ... 152

2 AS TÉCNICAS INTROSPECTIVAS ... 154

2.1 A imagem antagonista ... 154
Primeira etapa: a imagem de si mesmo ... 154
Segunda etapa: a formação de famílias de imagens ... 155
Terceira etapa: a escolha das imagens ... 156
Quarta etapa: a dinamização ... 156
Quinta etapa: identificações ou reconhecimentos ... 157
Sexta etapa: as improvisações em dois modos ... 157
Sétima etapa: a segunda improvisação ... 159
Oitava etapa: a troca de impressões ... 159
A PRÁTICA: O MEDO DO VAZIO ... 159

2.2 A imagem analítica ... 161
Primeira etapa: improvisação ... 161
Segunda etapa: a formação de imagens ... 162
Terceira etapa: formação de duplas ... 163

Quarta etapa: as reimprovisações 163
Quinta etapa: o protagonista assume as imagens 163
Sexta etapa: o protagonista enfrenta simultaneamente todas as imagens do antagonista 164
Sétima etapa: a vez do antagonista 164
Oitava etapa: nova improvisação 165
Nona etapa: troca de idéias 165
A PRÁTICA: EM TEATRO, ATÉ A MENTIRA É VERDADE 165

2.3 Circuito de rituais e máscaras 169
Primeira etapa: as improvisações ritualizadas 169
Segunda etapa: o reforço da máscara 170
Terceira etapa: o conflito de máscaras com rituais 170

2.4 A imagem do caos 171
Primeira etapa: formação das imagens 171
Segunda etapa: a feira 172
Terceira etapa: o debate 172

2.5 A imagem dos *tiras na cabeça* e seus anticorpos 172
A TÉCNICA 172
Primeira etapa: a improvisação 172
Segunda etapa: a formação das imagens 172
Terceira etapa: o arranjo da constelação 173
Quarta etapa: a *informação* das imagens 174
Quinta etapa: a reimprovisação com as imagens 174
Sexta etapa: o fórum-relâmpago 175
Sétima etapa: a criação dos anticorpos 176
Oitava etapa: a feira 176
Nona etapa: debate 176
A PRÁTICA 177
Os amigos de Vera 177
O menino amigo de Henrique 179
O velho Joachim e o *tira* fagócito 179
OBSERVAÇÕES 184

2.6 A imagem dos *tiras na cabeça* dos espectadores 185

2.7 A imagem do arco-íris do desejo 185
A TÉCNICA 185
Primeira etapa: improvisação 186
Segunda etapa: o arco-íris 186
Terceira etapa: breves monólogos, confidências 186
Quarta etapa: a parte assume o todo 187
Quinta etapa: o arco-íris completo 187
Variação 188
Sexta etapa: o protagonista toma o lugar do antagonista 188
Sétima etapa: a vontade contra o desejo 189
Oitava etapa: a ágora dos desejos 189
Nona etapa: a reimprovisação 189
Décima etapa: o debate 190
A PRÁTICA 190
As imagens sensoriais de Soledad 190
O amor que assusta 192
O elefante de Guissen, Alemanha 194
Linda, a bela 198
Novas etapas 199

2.8 A imagem tela 200
Primeira etapa: improvisação 201
Segunda etapa: formação das imagens-tela 201
Terceira etapa: a improvisação com imagens-tela 201
Quarta etapa: autonomia 202
Quinta etapa: os protagonistas retornam 202
Sexta etapa: a imagem giratória 202
Sétima etapa: troca de idéias 203

2.9 Imagens contraditórias das mesmas pessoas na mesma história 203
A TÉCNICA 203
Primeira etapa: a sensibilização do ator-antagonista 203
Segunda etapa: a improvisação 204
Terceira etapa: as imagens 204
A PRÁTICA 204

3 AS TÉCNICAS DE EXTROVERSÃO 206
  3.1 Improvisações 206
    PARE E PENSE 206
      Primeira etapa: modo para surdos 206
      Segunda etapa: modo normal 207
      Terceira etapa: pare e pense! 207
      Quarta etapa: troca de idéias 208
      Quinta etapa: reimprovisação com pausa artificial 208
      Sexta etapa: o debate 208
    A PRÁTICA 208
      A vingança de Gutman 208
      Soledad 210
    ENSAIO ANALÍTICO DE MOTIVAÇÃO 212
    ENSAIO ANALÍTICO DE ESTILO 212
    A PRÁTICA 212
    ROMPER A OPRESSÃO 214
    CÂMERA! AÇÃO! 214
    SOMATIZAÇÃO 214
  3.2 Jogos 214
    O BAILE DA EMBAIXADA 214
    O CONTRÁRIO DE SI MESMO 215
    O DESPERTAR DOS PERSONAGENS ADORMECIDOS 215
  3.3 Os espetáculos 216
    TEATRO FÓRUM 216
    TEATRO INVISÍVEL 216

PÓS-ESCRITO
AS TÉCNICAS E NÓS: UMA EXPERIÊNCIA NA ÍNDIA 217

AS RAZÕES DESTE LIVRO: MEUS TRÊS ENCONTROS TEATRAIS

Foi longo o percurso. Meu trabalho em teatro bem cedo completará quarenta anos. E ainda falta fazer muita coisa já planejada, e planejar muitas mais, já intuídas. Este livro marca uma nova etapa, completa um longo período de pesquisa. É ainda o Teatro do Oprimido, mas é um novo Teatro do Oprimido. Como foi que chegamos até aqui?

No começo dos anos sessenta, eu costumava viajar com o meu *Teatro de Arena de São Paulo*, visitando as regiões mais pobres do Brasil, no interior do estado e no nordeste do país. Pobreza, no Brasil, é sempre extrema. Basta dizer que o salário mínimo mensal não chegava a 50 dólares, basta lembrar que a grande maioria do povo não ganha sequer salário mínimo. Segundo pesquisas sérias e recentes, um operário médio ganha menos, hoje, do que o mínimo que um senhor, no século passado, deveria dispender com cada escravo, para alimentá-lo, vesti-lo, cuidá-lo. E, no entanto, o Brasil é a oitava economia do mundo capitalista. A extrema opulência vizinha à miséria absoluta. E nós, artistas, idealistas, não podíamos apoiar tamanha crueldade. Nós nos revoltávamos, nos indignávamos, sofríamos. E escrevíamos e montávamos nossas peças contra a injustiça, enérgicas, violentas, agressivas. Éramos heróicos ao escrevê-las e sublimes ao representá-las: peças que terminavam quase sempre com os atores cantando em coro canções exortativas, canções que terminavam sempre com frases do tipo "*Derramemos nosso sangue pela liberdade! Derramemos nosso sangue pela nossa terra! Derramemos nosso sangue, derramemos!*"

Era o que nos parecia justo e inadiável: exortar os oprimidos a lutar contra a opressão. Quais oprimidos? Todos. De um modo geral. Demasiado geral. E usávamos nossa arte para dizer verdades, para ensinar soluções: ensinávamos os camponeses a lutarem por suas terras, porém nós éramos gente da cidade grande; ensinávamos aos negros a lutarem contra o preconceito racial, mas éramos quase todos alvíssimos; ensinávamos às mulheres a lutarem contra seus opressores. Quais? Nós mesmos, pois éramos feministas-homens, quase todos. Valia a intenção.

Até que um dia — e há sempre um dia em toda história — um belo dia estávamos representando um desses belos musicais em um vilarejo do Nordeste, numa Liga Camponesa. Platéia emocionada, só de camponeses. Texto heróico, *"Derramemos nosso sangue!"* No fim do espetáculo aproximou-se de nós um camponês alto, enorme, forte, um homem emocionado, quase chorando:

> — "É uma beleza ver vocês, gente moça da cidade, que pensa igualzinho que nem a gente. A gente também acha isso, que tem que dar o sangue pela terra."

Ficamos orgulhosos. Missão cumprida. Nossa "mensagem" tinha passado! Mas Virgílio — nunca mais esquecerei nem seu nome nem seu rosto, nem sua lágrima silenciosa — Virgílio continuou:

> — "E já que vocês pensam igualzinho que nem a gente, vamos fazer assim: primeiro a gente almoça (era meio-dia), depois vamos todos juntos, vocês com esses fuzis de vocês e nós com os nossos, vamos desalojar os jagunços do coronel que invadiram a roça de um companheiro nosso, puseram fogo na casa e ameaçaram matar a família inteira! Mas primeiro vamos comer."

Perdemos o apetite.

Tentando organizar os pensamentos e as meias frases, fizemos o possível para explicar o mal-entendido. O argumento que nos pareceu mais verdadeiro foi dizer a verdade: nossos fuzis eram objetos de cenografia e não armas de guerra.

> — "Fuzil que não dá tiro???" — perguntou espantadíssimo. "Então pra que é que serve?"
> — "Pra fazer teatro. São fuzis que não disparam. Nós somos artistas sérios que dizemos o que pensamos, somos gente verdadeira, mas os fuzis são falsos."
> — "Se os fuzis são de mentira, pode jogar fora, mas vocês são gente de verdade, eu vi vocês cantando pra derramar o sangue, sou testemunha. Vocês são de verdade, então venham com a gente assim mesmo porque nós temos fuzis pra todo mundo."

O medo fez-se pânico. Porque era difícil explicar — tanto para Virgílio como para nós mesmos — como é que nós estávamos sendo sinceros e verdadeiros empunhando fuzis que não disparavam, nós, artistas, que não sabíamos atirar. Explicamos como pudemos. Se aceitássemos ir juntos, seríamos estorvo e não ajuda.

> — "Então aquele sangue que vocês acham que a gente deve derramar é o nosso, não é o de vocês...?"
> — "Porque nós somos verdadeiros sim, mas somos verdadeiros artistas e não verdadeiros camponeses... Virgílio, volta aqui, vamos continuar conversando... Volta..."

Nunca mais encontrei Virgílio.

* * *

Nunca mais esqueci Virgílio. Nem aquele momento em que me senti envergonhado da minha arte que, no entanto, me parecia bela. Alguma coisa estava errada. Não com o gênero teatral, que me parece, ainda hoje, perfeitamente válido. O *Agit-Prop*, agitação e propaganda, pode ser um instrumento extremamente eficaz na luta política. Errada estava a sua utilização.

Naquela época o Che Guevara escreveu uma frase muito linda: *"Ser solidário significa correr o mesmo risco."* Isso nos ajudou a compreender o nosso erro. O *Agit-Prop* estava certo: o que estava errado era que nós não éramos capazes de seguir o nosso próprio conselho. Homens brancos da cidade tínhamos pouca coisa a ensinar às mulheres negras do campo...

* * *

Depois desse primeiro encontro — encontro com um camponês e não com um abstrato campesinato — encontro traumático mas iluminador, nunca mais fiz peças conselheiras, nunca mais enviei "mensagens"... a não ser quando eu ia junto, correndo o mesmo risco.

No Peru, onde estive trabalhando no ano de 1973, num programa de alfabetização através do teatro, comecei a usar uma nova forma de teatro, à qual chamei de *"Dramaturgia simultânea"*. Consistia basicamente nisto: apresentávamos uma peça contendo um problema ao qual queríamos encontrar uma solução. O espetáculo se desenvolvia até o ponto da crise, até o momento em que o Protagonista devia tomar uma decisão. Aí parávamos e perguntávamos aos espectadores o que deveria ele fazer. Cada um dava a sua sugestão. E os atores, no palco, improvisavam uma por uma, até que todas as sugestões se esgotassem.

Já era um avanço, já não dávamos mais conselhos: aprendíamos juntos. Mas os atores conservavam "o poder", o domínio do palco. As sugestões partiam da platéia, mas era em cena que nós os artistas interpretávamos o que havia sido dito.

Essa forma teatral teve bastante sucesso. Até que um dia — e há sempre um dia em cada história — um dia veio me procurar uma senhora tímida.

— "Eu sei que vocês fazem teatro político, e o meu problema não é político, mas é um problema enorme e é meu. Será que o senhor podia me ajudar com o seu teatro?"

Sempre que posso, ajudo. Perguntei-lhe como e me contou sua história: seu marido, — todos os meses e às vezes mais de uma vez no mesmo mês — pedia-lhe dinheiro para pagar as prestações de uma casa que ele dizia estar construindo para os dois. Todos os meses ela lhe dava o que sobrava, mesmo que não fosse muito. O marido, biscateiro, ganhava pouco. E ela dava. E, de vez em quando, o marido lhe entregava uns "recibos" das prestações, recibos escritos à mão e perfumados. E ela pedia para ver a casa. E ele dizia que mais tarde. E ela não via. E desconfiava. E um dia brigaram. E ela chamou a vizinha que sabia ler e pediu-lhe que lesse os recibos perfumados. Não eram recibos: eram cartas de amor que o marido recebia de sua amante e que a mulher analfabeta guardava dentro do colchão.

— "Amanhã meu marido volta para casa. Ele disse que foi trabalhar uma semana em Chaclacayo, como pedreiro, mas agora eu sei onde é que ele foi... O que é que eu faço?"
— "Eu não sei, minha senhora, mas vamos perguntar ao público."

Não era político mas era um problema. Resolvemos aceitar a proposta, improvisamos um roteiro e à noite representamos o espetáculo em "dramaturgia simultânea". Chegou a "crise": o marido bate à porta, o que fazer? Eu não sabia: perguntei ao público. As soluções foram muitas:

— "Ela tem que fazer assim: deixa ele entrar, conta que descobriu a verdade e depois chora, chora muito, chora uns vinte minutos, porque aí ele vai se sentir arrependido e ela pode perdoar ele, porque mulher sozinha aqui neste país é muito perigoso..."

Improvisamos a solução e o choro, veio o arrependimento e o perdão e veio também o descontentamento de uma segunda espectadora:

— "Não é nada disso não. O que ela tem que fazer é trancar o marido do lado de fora..."

Improvisamos a tranca. O ator-marido, um jovenzinho magro, ficou contente:

— "Ah, é? Hoje foi meu dia de pagamento, vou levar meu dinheiro e dar para minha amante e vou viver com ela..."

Uma terceira espectadora propôs o contrário: ela devia deixar o marido só em sua casa, devia abandoná-lo. O ator-marido mais contente ficou: iria trazer a amante para viver em sua casa.

E as propostas foram chovendo. Improvisávamos todas. Até que eu reparei numa senhora gorda, muito gorda, sentada na terceira fila, bufando com raiva, balançando a cabeça. Confesso que tive medo, porque ela parecia me olhar com raiva. Gentilmente perguntei:

— "Minha senhora, eu acho que a senhora tem uma idéia. Pode dizer que a gente experimenta."
— "O que ela tem que fazer é o seguinte: ela tem que deixar ele entrar, tem que ter uma conversa séria com ele, e só depois ela pode perdoar..."

Fiquei decepcionado. Com tanta respiração ofegante, com tantos bufos e olhares mortíferos, pensei que ela teria propostas mais violentas. Mas não disse nada e propus aos atores que improvisassem também essa solução. Improvisaram sem muito empenho. O marido fez protestos de amor e, já de pazes feitas, pediu que ela fosse à cozinha buscar a sua sopa. Ela foi e acabou a cena.

Olhei para a senhora gorda. Estava bufando mais do que nunca e seus olhares fulminantes eram mais letais e furibundos.

— "A senhora vai me desculpar mas nós fizemos o que a senhora sugeriu: ela teve uma explicação clara e depois perdoou o marido e parece que agora vão poder ser felizes..."
— "Não foi isso que eu disse. Eu disse que ela devia ter uma explicação clara, muito clara, e só depois, de...po...is..., só depois ela devia perdoar."
— "Eu acho que foi isso o que a gente improvisou, mas se a senhora quiser, nós podemos improvisar de novo..."
— "Quero!"

Pedi à atriz que exagerasse um pouco na explicação, que explicasse o melhor possível e exigisse as mais profundas e sinceras explicações. O que foi feito. Depois de tudo muitíssimo bem explicado, o marido amoroso e perdoado, pediu-lhe que fosse à cozinha buscar a sopa. E já iam viver eternamente felizes quando reparei que a senhora gorda estava mais furibunda do que nunca, mais ameaçadora, mais perigosa. Eu, nervosíssimo e, confesso, com um certo medo — a dona era mais forte do que eu! — fiz uma proposta:

> — "Minha senhora, nós estamos fazendo o possível pra entender o que a senhora quer, estamos tendo as explicações mais claras de que somos capazes, mas se a senhora ainda assim não está satisfeita, porque é que a senhora não sobe aqui no palco e mostra a senhora mesma o que é que está querendo dizer!?!"

Iluminada, transfigurada, a senhora gorda estufou o peito, inflou-se toda e, com os olhos fulgurantes, perguntou: "Posso?" — "Pode!"

Subiu no palco, agarrou o pobre ator-marido indefeso, que era apenas um verdadeiro ator e não um verdadeiro marido e, além disso, magro e fraco, agarrou um cabo de vassoura e começou a bater-lhe com toda força enquanto lhe dizia tudo o que pensava das relações entre marido e mulher. Tentamos socorrer o companheiro em perigo, mas a senhora gorda era mais forte do que nós. Finalmente, deu-se por satisfeita, colocou sua vítima sentada à mesa e disse:

> — "Agora que nós tivemos esta conversa muito clara, muito sincera, agora VOCÊ vai lá na cozinha e pega a MINHA sopa!!!"

Mais claro, impossível.

* * *

Mais claro ainda ficou para mim uma verdade: quando é o próprio espectador que entra em cena e realiza a ação que imagina, ele o fará de uma maneira pessoal, única e intransferível, como só ele poderá fazê-lo e nenhum artista em seu lugar. Em cena, o ator é um intérprete que, traduzindo, trai. Impossível não fazê-lo.

Foi assim que nasceu o *teatro-foro*. Foro, porque no teatro popular em muitos países da América Latina é muito comum que os espectadores reclamem um "foro" ou debate no fim dos espetáculos. E neste novo gênero o debate não vem no fim: o foro é o espetáculo. O encontro entre os espectadores que debatem suas idéias com os atores que lhes contrapõem as suas. De certa forma, uma profanação: profana-se a cena, altar onde costumeiramente oficiam apenas os artistas. Destrói-se a peça proposta pelos artistas para, juntos, construírem outra. Teatro, não didático no velho sentido da palavra e do estilo, mas pedagógico no sentido de aprendizado coletivo.

* * *

Com Virgílio aprendi a ver um ser humano e não apenas a sua classe social, o camponês e não apenas o campesinato, em luta com os seus problemas sociais e políticos. Com a senhora gorda, aprendi a ver o ser humano em luta contra seus próprios problemas individuais que, mesmo por não abrangerem a totalidade de sua classe, abrangem a totalidade de uma vida. E nem por isso são menos importantes. Mas faltava ainda aprender mais: o que aprendi no meu exílio europeu.

* * *

A partir de 76, morando primeiro em Lisboa e logo depois em Paris, comecei a trabalhar em vários países da Europa. Nas minhas oficinas de Teatro do Oprimido começaram a aparecer "oprimidos" de opressões "desconhecidas" para mim. Eu trabalhava muito com imigrantes, professores, mulheres, operários, gente que sofria as mesmas opressões latino-americanas bem conhecidas: racismo, sexismo, condições de trabalho, salários, polícia, etc. Mas, ao lado destas, começaram a aparecer "solidão", "incapacidade de se comunicar", "medo do vazio", e outras mais. Para quem vinha fugindo de ditaduras explícitas, cruéis e brutais, era muito natural que esses temas parecessem superficiais e pouco dignos de atenção. Era como se eu, involuntariamente, estivesse sempre perguntando: "Sim, mas onde está a polícia?" Porque eu estava habituado a trabalhar com opressões concretas e visíveis.

Pouco a pouco fui mudando de idéia, fui percebendo que, em países como a Suécia ou Finlândia, por exemplo, onde as necessidades básicas do cidadão já estão mais ou menos bem satisfeitas no que toca à moradia, saúde, alimentação, à segurança social, nesses países o percentual de suicídios é muito mais elevado do que em países como os nossos do terceiro mundo. Por aqui, morre-se de fome; por lá, de overdose, pílulas, lâminas e gás. Seja qual for a forma, é sempre morte. E imaginando o sofrimento de alguém que prefere morrer a continuar com o medo do vazio ou angústias de solidão, fui-me obrigando a trabalhar com essas novas opressões e aceitá-las como tais.

Mas onde estava a polícia? No começo dos anos 80, em Paris, fiz um longo atelier que durou dois anos, intitulado *Le Flic dans la Tête* (*O Tira na Cabeça*). Eu partia desta hipótese: o tira está na cabeça, mas os quartéis estão do lado de fora. Tratava-se de tentar descobrir como lá penetraram e inventar os meios de fazê-los sair. Era uma proposta audaciosa.

Durante todos estes últimos anos tenho continuado trabalhando nesta vertente do Teatro do Oprimido, nesta superposição de terrenos: teatro e terapia. No fim de 88 recebi um convite da Dra. Grete Leutz e da Dra. Zerka Moreno, presidente da Associação Internacional de Psicoterapias de Grupo, para fazer a conferência de abertura do Décimo Congresso Mundial dessa organização, em agosto-setembro de 89, em Amsterdam, quando se comemorava o centenário do nascimento de Jacob L. Moreno, o fundador da Associação e inventor do Psicodrama. Ali pude igualmente apresentar a técnica *O Arco-Íris do Desejo* para os psicoterapeutas participantes. Esse convite me decidiu finalmente a escrever este livro, onde, pela primeira vez no meu trabalho, faço uma sistematização completa de todas as técnicas que venho utilizando nesta pesquisa. Algumas delas vêm fartamente ilustradas com casos que me pareceram exemplares; outras estão apenas descritas no seu funcionamento, seja pela extrema clareza, ou porque delas já tratei em outros livros meus.

Este livro inclui, também, uma parte teórica onde procuro explicar a razão do extraordinário poder do fato teatral, essa intensa energia tão eficaz em outros domínios não teatrais: a política, a educação e a psicoterapia.

PARTE I • A TEORIA

1 O TEATRO É A PRIMEIRA INVENÇÃO HUMANA

O teatro é a primeira invenção humana e é aquela que possibilita e promove todas as outras invenções e todas as outras descobertas. O teatro nasce quando o ser humano descobre que pode observar-se a si mesmo: ver-se em ação. Descobre que pode ver-se no ato de ver — ver-se *em situação*.

Ao ver-se, percebe o que é, descobre o que não é, e imagina o que pode vir a ser. Percebe onde está, descobre onde não está e imagina onde pode ir. Cria-se uma tríade: EU observador, EU em situação, e o Não-EU, isto é, o OUTRO. O ser humano é o único animal capaz de se observar num espelho imaginário (antes deste, talvez tenha utilizado outro — o espelho dos olhos da mãe ou o da superfície das águas — porém pode agora ver-se na imaginação, sem esses auxílios). O espaço estético, como veremos neste livro, fornece esse espelho imaginário.

Esta é a essência do teatro: o ser humano que se auto-observa*. O teatro é uma atividade que nada tem a ver com edifícios e outras parafernálias. Teatro — ou teatralidade — é aquela capacidade ou propriedade humana que permite que o sujeito se observe a si mesmo, em ação, em atividade. O autoconhecimento assim adquirido permite-lhe ser *sujeito* (aquele que observa) de um *outro sujeito* (aquele que age); permite-lhe imaginar variantes ao seu agir, estudar alternativas. O ser humano pode ver-se no ato de ver, de agir, de sentir, de pensar. Ele pode se sentir sentindo, e se pensar pensando.

Um gato caça um rato, um leão persegue sua presa, porém nem um nem outro são capazes de se auto-observarem. Quando, porém, um ser humano caça um bisonte, ele se vê caçando, e é por isso que pode pintar, no teto da caverna onde vive, a imagem de um caçador — ele mesmo — no ato de caçar o bisonte. Ele inventa a pintura porque antes inventou o teatro: viu-se vendo. Aprendeu a ser espectador de si mesmo, embora continuando ator, continuando a atuar. E este espectador (*Spect-Ator*) é sujeito e não apenas objeto porque também atua sobre o ator (*é o ator*, pode guiá-lo, modificá-lo). *Spect-Ator*: agente sobre o ator que atua.

---

* O ser humano *é* teatro; alguns, além disso, também *fazem* teatro, mas todos o são.

Um passarinho canta, mas não entende nada de música. Cantar é parte de sua atividade animal — que inclui comer, beber, copular — e por isso não varia nunca: um rouxinol não experimentará jamais cantar como cotovia, nem uma juriti como pomba-rola. Mas *o ser humano* é capaz de cantar e ver-se cantando. Por isso pode imitar os animais, pode descobrir variantes do seu cantar, pode compor. Os passarinhos não são compositores, não são sequer intérpretes. Cantam como comem, como bebem, como copulam. Só *o ser humano* triadiza (Eu que observo, Eu em situação e o não-Eu) porque só ele é capaz de se dicotomizar (ver-se vendo). E como ele se coloca dentro e fora da situação, em ato ali e, aqui, em potência, necessita simbolizar essa distância que separa o espaço e que divide o tempo, distância que vai do ser ao poder e do presente ao futuro — necessita simbolizar a potência, criar símbolos que ocupem o espaço daquilo que é, mas não existe, que é possível e poderá vir a existir. Cria, pois, linguagens simbólicas: a pintura, a música, a palavra... Os animais têm acesso apenas à linguagem sinalética (sinais feitos de gritos, sussurros, feitos de caras, trejeitos). O grito de susto de um macaco africano será perfeitamente captado por um macaco amazônico da mesma raça*, mas a mesma palavra assustada —cuidado! —, pronunciada em bom português, jamais será entendida por um sueco ou norueguês (estes poderão, no entanto, entender o medo expresso sinaleticamente na face e na voz daquele que grita).

O ser torna-se humano *quando inventa o Teatro*.

No início, *Ator* e *Espectador* coexistem na mesma pessoa; quando se separam, quando algumas pessoas se especializam em *atores* e outras em *espectadores*, aí nascem as formas teatrais tais como as conhecemos hoje. Nascem também os *teatros*, arquiteturas destinadas a sacralizar essa divisão, essa especialização. Nasce a profissão do ator.

A profissão teatral, que pertence a poucos, não deve jamais esconder a existência e permanência da *vocação teatral*, que pertence a todos. O teatro é uma atividade vocacional de todos os seres humanos.

O *Teatro do Oprimido* é um sistema de exercícios físicos, jogos estéticos, técnicas de imagem e improvisações especiais, que tem por objetivo resgatar, desenvolver e redimensionar essa vocação humana, tornando a atividade teatral um instrumento eficaz na compreensão e na busca de soluções para problemas sociais e interpessoais.

O *Teatro do Oprimido* desenvolve-se em três vertentes principais: educativa, social e terapêutica. Este livro, especializado na vertente terapêutica, utiliza, de uma maneira nova, antigas técnicas do arsenal do Teatro do Oprimido e, ao mesmo tempo, introduz muitas outras técnicas bem recentes (88-89) específicas de *O Tira na Cabeça*. Espero que sejam úteis em terapia e em teatro.

O título *O Arco-Íris do Desejo* é também o nome de uma das técnicas aqui apresentadas. Na verdade, todas as técnicas têm alguma coisa a ver com" *O Arco-Íris do Desejo*": todas tentam ajudar a analisar-lhe as cores para recombiná-las noutras proporções, noutras formas, noutros quadros que se desejam.

---

* Sabemos que alguns macacos africanos têm uma "linguagem tribal". Mas esta linguagem é também sinalética. São capazes de transmitir o perigo de uma árvore, mas não são capazes de compreender a noção de "árvore".

2 OS SERES HUMANOS, A PAIXÃO E O TABLADO: UM ESPAÇO ESTÉTICO

2.1 O que é o teatro?

O teatro, através dos séculos, tem sido definido de mil maneiras diferentes. De todas, a que parece a mais simples e a mais essencial é a definição dada por Lope de Vega para quem o teatro é um tablado, dois seres humanos e uma paixão: o teatro é *o combate apaixonado* de *dois seres humanos* em cima de *um tablado*.

Dois seres — e não um só! — porque o teatro estuda as múltiplas relações entre homens e mulheres vivendo em sociedade, e não se limita à contemplação de cada indivíduo solitário, tomado isoladamente. Teatro é conflito, contradição, confrontação, enfrentamento. E a ação dramática é o movimento dessa equação, dessa medição de forças. Os monólogos só serão teatrais — só serão *teatro* — se o antagonista estiver pressuposto, embora ausente. Se a sua *ausência* estiver *presente*. Os famosos monólogos de Hamlet estão povoados de antagonistas.

A paixão é necessária: o teatro, como arte, não se preocupa com o trivial e corriqueiro, o sem valor, mas sim com as ações nas quais os personagens investem e arriscam suas vidas e sentimentos, opções morais e políticas: suas paixões! Uma paixão é uma pessoa ou idéia que vale, para nós, mais do que a nossa própria vida.

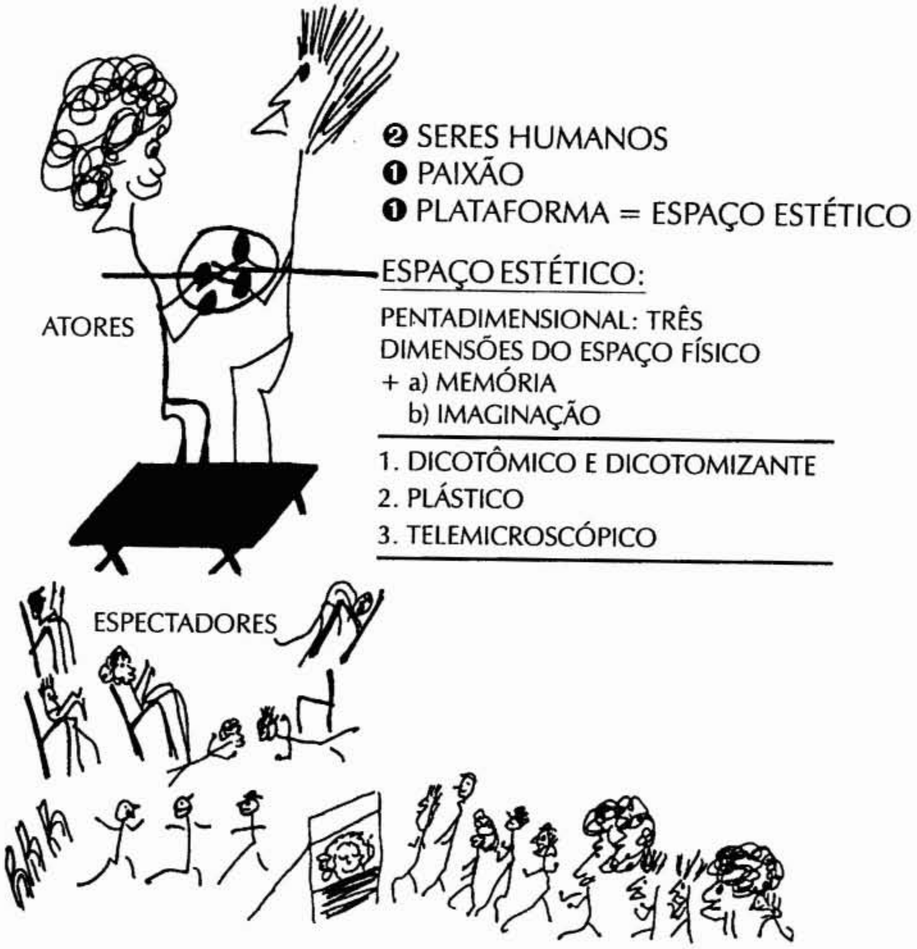
E *o tablado*?

Quando fala em tablado, Lope de Vega reduz todos os teatros, todas as arquiteturas teatrais existentes, à sua expressão mais simples, mais elementar: um espaço destacado dos demais espaços, um "lugar de representação". O tablado tanto pode ser uma plataforma em praça pública quanto um palco à italiana, teatro isabelino ou *corral* espanhol; pode ser hoje a arena como foi ontem a cena grega. Experiências modernas transformam o palco em carros móveis, barcos ou piscinas, e a própria divisão palco-platéia tem sido diversamente fragmentada. Em todos os casos, porém, permanece a divisão: um local (ou vários) destinado aos atores e outro (ou vários) destinado aos espectadores. Uns e outros imóveis ou ambulantes.

Estes diversos espaços — ou qualquer outro espaço —, do ponto de vista

O Que É o Teatro?

Lope de Vega



A expressão que Boal usa de Lope de Vega "Teatro como 'dois seres humanos, uma paixão e uma plataforma'".

físico, possuem três dimensões: comprimento, largura e altura. São as dimensões objetivas.

Nesse espaço vazio circundado por coisas — nesse *tablado*, nesse *palco* — podem entrar outras coisas, outros seres. Esse espaço e as coisas dentro desse espaço — e também os espaços que são essas coisas (toda coisa é um espaço) — possuem igualmente essas mesmas três dimensões físicas, objetivas e mensuráveis, independentes da individualidade de cada observador. É verdade que a mesma sala pode a mim parecer grande e à outra pessoa, pequena, mas, se a medirmos, encontraremos sempre a mesma metragem. O que também acontece com o tempo: o mesmo tempo pode me parecer longo e à outra pessoa, curto, mas serão sempre os mesmos minutos.

Os espaços possuem também, no entanto, dimensões subjetivas, que estudaremos mais adiante: a dimensão afetiva e a dimensão onírica, proporcionadas pela memória e pela imaginação.

O ESPAÇO ESTÉTICO

O objeto *tablado* tem a função precípua de criar uma SEPARAÇÃO, uma DIVISÃO, entre o espaço do Ator (aquele que *atua*, que *age*) e o do Espectador (aquele que observa: *spectare* = *ver*).

Essa separação, porém, torna-se muito mais importante, em si mesma, do que o objeto que a produz. E pode até mesmo ser produzida sem ele. Para que a separação dos espaços exista, o objeto *tablado* pode até mesmo nem existir como objeto. Basta que espectadores e atores determinem, dentro de um espaço físico mais amplo, um espaço restrito, que designarão como *palco, cena* ou *arena*: Espaço Estético. Neste caso, o que era o *tablado* de Lope de Vega passa a ser, para nós, apenas um espaço assim designado, mesmo na ausência de qualquer objeto que o concretize. Um espaço dentro do espaço: uma superposição de espaços. Um canto da sala, ou o terreno em torno de uma árvore ao ar livre. Determinamos que *aqui* é a *cena* e o resto da sala ou lugar, *platéia*: espaço menor dentro de um espaço maior. A interpenetração dos dois é o ESPAÇO ESTÉTICO.

Superposição de espaços: um espaço criado subjetivamente pelo olhar dos espectadores (testemunhas objetivamente presentes ou apenas supostas), dentro de um espaço que já lá existia fisicamente, tridimensionalmente. Este é contemporâneo do espectador: aquele, viaja no tempo.

Assim, o Espaço Estético se forma porque para ele convergem as atenções dos espectadores: é um espaço centrípeto, que atrai. Buraco negro.

Essa atração é facilitada pela própria estrutura dos teatros ou das disposições cênicas, que a todos obriga a olhar na mesma direção, ou pela simples presença de atores e espectadores, coniventes com a celebração do espetáculo e que aceitam, uns e outros, os códigos teatrais. O *tablado-teatro* é um *espaço-tempo*: existe como tal e conserva suas propriedades enquanto estiverem presentes os espectadores, ou forem supostos (como durante os ensaios).

Vemos, assim, que a própria presença física dos espectadores nem sequer é necessária à criação desse espaço subjetivamente dimensionado: basta que os atores (ou um só ator, e mesmo uma só pessoa) promovam e tenham consciência de sua existência, real ou virtual. Uma pessoa, em sua própria sala de jantar, pode determinar e criar esse espaço, abrangendo uma parte ou o todo dessa sala, que imediatamente, *esteticamente*, converte-se em *palco* ou *tablado*. Essa pessoa pode representar para si mesma, sem platéia — ou com platéia pressuposta — exatamente como o fazem os atores que ensaiam solitários, diante de uma platéia vazia: platéia futura, agora ausente, mas presente em suas imaginações.

Prova-se, assim, que o teatro existe na subjetividade daqueles que o praticam (e no momento de praticá-lo), e não na objetividade de pedras e tábuas, cenários e figurinos. Nem o tablado é necessário, nem platéia: basta o Ator. Nele nasce o teatro. Ele *é* teatro. Todos nós *somos* teatro; além disso, alguns de nós também *fazemos* teatro.

O *Espaço Estético* existe sempre e quando ocorre a separação entre os dois espaços: o do Ator e o do Espectador. Ou a dissociação de dois tempos: hoje, eu, aqui, e ontem eu, aqui mesmo; ou, hoje e amanhã; ou, agora e antes; ou, agora e depois. Eu coincido sempre comigo mesmo no momento presente, pois o estou vivendo e o ato de vivê-lo é lembrar o passado ou imaginar o futuro.

O *teatro* (ou Tablado, na sua expressão mais simples, ou Espaço Estético, na sua expressão mais pura) serve para separar o Ator do Espectador, aquele que atua daquele que vê. Estes dois podem ser pessoas diferentes, *ou podem coincidir na mesma pessoa*.

Já vimos que, para que exista teatro, o tablado não é necessário, nem são necessários os espectadores. E podemos afirmar que nem sequer mesmo os atores — no sentido de ofício, ou profissão — já que a atividade estética, que surge com o Espaço Estético, *é vocacional*, é própria a todo ser humano e se manifesta sempre em todas as suas relações com todos os demais seres e coisas. Atividade que se concentra mil vezes e mil vezes se intensifica quando ocorre certo conjunto de circunstâncias ao qual se dá o nome de *teatro* ou *espetáculo*.

Sendo a divisão cena-sala não apenas espacial, arquitetônica, mas sim intensamente subjetiva, ela esfria, desaquece, desativa o lado *sala* e confere ao lado *cena* as duas dimensões subjetivas do espaço: a dimensão afetiva e a dimensão onírica. A primeira introduz no Espaço Estético sobretudo nossas memórias; a segunda, nossa imaginação.

CARACTERÍSTICAS E PROPRIEDADES DO ESPAÇO ESTÉTICO

O Espaço Estético possui propriedades gnosiológicas, isto é, propriedades que estimulam o saber e o descobrir, o conhecimento e o reconhecimento — propriedades que induzem ao aprendizado. Teatro é uma forma de conhecimento.

PRIMEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A PLASTICIDADE

No Espaço Estético pode-se ser sem ser, os mortos vivem, o passado se faz presente, o futuro é hoje, a duração se dissocia do tempo, aqui e agora tudo é possível, a ficção é pura realidade e a realidade, ficção.

Como o Espaço Estético *é* mas *não existe**, *nele se dão todas as amálgamas: uma cadeira furada pode ser o trono do Rei, uma cruz uma catedral, um galho de árvore, floresta, e o tempo corre para frente e para trás; as cadeiras se transformam em aviões e a catedral em fuzil; o tempo não se mede, só conta a duração, e o lugar é fluido. Tempo e espaço podem ser condensados ou expandidos, e o mesmo ocorre com seres e coisas que se fundem ou dissociam, que se dividem ou se multiplicam.*

A extrema plasticidade permite e alenta a total criatividade. O Espaço Estético possui a mesma plasticidade do sonho e oferece a mesma rigidez das dimensões físicas e dos volumes sólidos.

O Espaço Estético libera a memória e a imaginação

A memória se constitui de todas as sensações, emoções e idéias que, ao menos uma vez, já foram tidas ou sentidas, e permanecem registradas. "Eu me lembro!" — estamos no reino do real. Isto aconteceu! Isto eu senti! Isto foi assim! (Chamo a atenção do leitor para o fato de que *Eu me lembro*! é um ato solitário; *lembro que* pressupõe um diálogo.)

A imaginação, ao contrário, é um processo amalgâmico de todas essas idéias, emoções e sensações. Estamos no reino do possível considerando-se que é possível pensar impossibilidades. A imaginação, que é o anúncio ou prenúncio de uma realidade, é, já em si mesma, realidade. *Memória e imaginação fazem parte do mesmo processo psíquico*: uma não existe sem a outra — não posso imaginar sem ter memória, e não posso lembrar sem imaginação, pois a própria memória já faz parte do processo de imaginar (imagino ver o que vi, ouvir o que ouvi, repensar o que pensei etc.) Uma é retrospectiva e a outra, prospectiva.

A memória e a imaginação projetam sobre o Espaço Estético — e dentro dele — as dimensões subjetivas, ausentes do espaço físico: a dimensão afetiva e a dimensão onírica.

Estas dimensões do espaço só existem nos sujeitos. São projetadas sobre o espaço, ao qual não são imanentes. A criação do Espaço Estético é uma faculdade humana: os animais a ela não têm acesso. Um animal não *entra em cena*: é levado para a cena, da qual não toma conhecimento enquanto tal, pois continua vivendo no mesmo espaço físico.

As dimensões afetiva e onírica

A *dimensão afetiva* veste o Espaço Estético de significados e desperta emoções, sensações e pensamentos em cada observador com formas e intensidades diferentes. A volta de irmãos adultos à casa paterna de suas infâncias não produzirá, em todos, exatamente as mesmas idéias, emoções, sensações, memórias e imaginações. Mais díspares serão ainda as sensações dos avaliadores que a querem comprar ou vender: um destes pensará em um milhão de dólares, um daqueles no primeiro beijo: e a casa é a mesma.

Na *dimensão afetiva* o observador observa, o espectador vê: ele sente, ele se emociona, pensa, lembra, imagina. Mantém-se Sujeito e distante do seu objeto. O *espaço afetivo* assim criado é dicotômico, porém assincrônico: ele *é o que é* e *é o que foi* ou o que poderia *ter sido*, ou poderá *vir a ser*. É no presente e também é no passado lembrado ou no futuro imaginado. No presente, o observador vê o passado (ou simula o futuro) que ele justapõe às suas percepções atuais. (Aqui se trata de lembrar-se, pois uma coisa é lembrar-se de algo acontecido e outra, bem diferente, fazê-lo reacontecer; isto é teatro, aquilo não.)

---

* Ao contrário do espaço físico, que existe, mas, em toda a extensão do Espaço Estético, não é: o palco existe enquanto palco, mas, durante o espetáculo, não é palco, é o Reino da Dinamarca.

Já na *dimensão onírica*, o observador é arrastado pela vertigem do sonho — arrastado por si mesmo — e perde contato com o espaço físico, concreto e real. O *espaço onírico* não é dicotômico porque, ao sonhar, perdemos a consciência do espaço físico no qual, como sonhadores, sonhamos. Somos arrastados para o espaço do sonho, embora o nosso corpo permaneça imóvel, estejamos dormindo ou acordados, com os olhos fechados ou vendo aquilo que nos estimula ou provoca, ou mesmo alucina.

Na *dimensão afetiva* o sujeito observa o espaço físico e sobre ele projeta suas memórias, sua sensibilidade, lembra fatos acontecidos ou desejados, ganhos e perdas, e é determinado por tudo que ele sabe e também por tudo que permanecerá obstinadamente inconsciente. Na *dimensão onírica* o sonhador não observa: penetra nas suas projeções, atravessa o espelho, tudo se funde e confunde, tudo é possível.

SEGUNDA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: ELE É DICOTÔMICO E DICOTOMIZANTE

Essa propriedade surge do fato de que se trata de um espaço dentro do espaço, o que faz com que *dois espaços ocupem, ao mesmo tempo, o mesmo lugar. As pessoas e as coisas que estiverem nesse lugar estarão em dois espaços.* Ao contrário de duas coisas, que não podem ocupar ao mesmo tempo o mesmo lugar no espaço, dois espaços ocupam, ao mesmo tempo, o mesmo lugar na coisa.

Espaço estético e espaço físico são espaços iguais e diferentes: iguais porque na sala e na cena se respira o mesmo ar, e a mesma luz ilumina ator e personagem; iguais porque estamos concretamente na mesma cidade, ao mesmo tempo, artistas e espectadores. Diferentes porque em cena se age, na platéia se observa; em cena cria-se a ilusão de um mundo estranho e distante: na platéia, aqui e agora, aceita-se e vive-se essa proposta.

O espaço estético é dicotômico e dicotomizante e quem nele penetra se dicotomiza. Em cena, o ator é quem é, e é quem parece ser. Está agora aqui, diante de nós, e está também distante, em outro lugar, em outro tempo, onde se passa a história sendo contada e vivida: é Sérgio Cardoso e é Hamlet. Sendo dicotomizante, esse espaço dicotomiza também os espectadores: estamos aqui sentados nesta mesma sala e estamos também no Castelo de Elsinore*.

O palco teatral e o palco terapêutico

Em um espetáculo *stanislavskiano*, o ator sabe que é ator, mas procura ignorar conscientemente a presença dos espectadores. Em um espetáculo *brechtiano*, o ator tem perfeita consciência da presença dos espectadores, que são, por ele, transformados em verdadeiros interlocutores... embora mudos. (Mesmo aqui permanece o monólogo: só em um espetáculo de *Teatro-fórum* o espectador adquire voz e movimento, som e cor, e pode assim exprimir desejos e idéias: para isso foi inventado o *Teatro do Oprimido*!)

Em qualquer forma de teatro, o ator mantém sempre uma relação binária de atração e repulsão, de identificação e de afastamento, com o personagem que interpreta. Essa distância, dependendo do estilo teatral ou do gênero, aumenta ou diminui. No drama e na tragédia a distância diminui; na comédia ou na farsa, aumenta; na interpretação *stanislavskiana* diminui e aumenta na *brechtiana*. É menor no ator e maior no palhaço.

Sendo maior ou menor, no entanto, essa distância existe sempre. Um ator, em cena, inteiramente mergulhado em suas profundas emoções, tem, no entanto, inteira consciência de suas ações. Por mais que se emocione, manterá sempre total domínio sobre si mesmo. Só um louco — nunca um ator! — estrangularia Desdêmona interpretando Otelo. Ele não se nega o prazer de matar o personagem, embora preservando a integridade física da atriz.

É isso o que se passa num palco teatral e, semelhantemente, num palco terapêutico: aqui também se instala e se exerce a propriedade dicotômica e dicotomizante do espaço estético.

No primeiro caso, o *protagonista-ator* produz pensamentos e libera emoções e sentimentos que, embora seus, são supostos pertencer ao personagem, isto é, a outra pessoa. (Mais adiante estudaremos a tríade *Pessoa-Personalidade-Personagem*.) No segundo caso, o *protagonista-paciente* (ou *paciente-ator*) reproduz seus pensamentos e relibera suas próprias emoções e seus próprios sentimentos, reconhecidos e declarados como seus.

Quando o protagonista-paciente vive uma cena na vida real, nela tenta a *concretização* de seus *desejos declarados*, sejam quais forem: amor ou ódio, ataque ou fuga, construir ou destruir. Quando, porém, revive a mesma cena dentro do

---

** Para comprová-lo, basta que espectadores conversem em voz alta ao nosso lado para que abandonemos momentaneamente a Dinamarca e façamos "psiu" dentro da sala: estamos na sala e no Reino.

Espaço Estético (teatral e terapêutico), sua atenção se divide e seu desejo se dicotomiza: ele passa, simultaneamente, a querer *mostrar* a cena e a *mostrar-se* em cena. Ao mostrar como foi a cena vivida, procura outra vez a *concretização* de seus desejos tais como aconteceram ou como se frustraram. Ao *mostrar-se* em cena, em ação, procura proceder à *concreção* desse desejo. O *desejar* torna-se *coisa*. O Verbo se transforma em Substantivo palpável.

Assim, *quando vive, tenta concretizar um desejo; quando revive, reifica*. Seu desejo transforma-se, esteticamente, em objeto observável, por todos e por ele mesmo. O desejo, tornado coisa, pode ser melhor estudado, analisado, talvez transformado. Na vida cotidiana tenta concretizar um desejo declarado, consciente: amar, por exemplo. No Espaço Estético realiza a concreção desse "amar". Nesse processo, reificam-se, não apenas os desejos declarados, mas também aqueles que permanecem inconscientes. Reifica-se não apenas o que se quer reificar, mas o que existe, às vezes, escondidamente.

Um indivíduo na vida real e um ator no ensaio, na busca de um personagem, num primeiro momento, vivem a cena com emoção. Num segundo momento, no palco terapêutico ou teatral, diante de espectadores desconhecidos ou companheiros de grupo, revivem com reemoção. O primeiro ato é uma descoberta solitária e o segundo, uma revelação, um diálogo.

Nos dois casos, o Ator e o Paciente tentam mostrar o *personagem* como um *ele*, mesmo quando esse *ele* seja um *eu-antes*, como no caso do paciente. Isto é, aqui existem dois *eus*: o *eu* que viveu a cena e o *eu* que a conta. Este é o efeito dicotomizante produzido pelo Espaço Estético. Este mecanismo de revivenciação simultaniza um *eu* e um *não-eu* que, no entanto, estão separados no espaço e no tempo. Por isso, os dois não podem ser um só, ainda que o sejam, e são.

Essa dicotomia obriga o protagonista-paciente* a decidir quem é, pois que ele fala de si mesmo: será ele o *eu* que foi e ao qual se refere, ou o *eu* referente, presente? Eu-antes ou *eu-agora*? Porém a alternativa é apenas aparente e a escolha já está feita: o Protagonista é o *eu* que narra o *eu* que foi, pois o Narrador é mais abrangente que o Narrado. Nem poderia ser ainda o *eu* que vivenciou a cena narrada (revivida), pois estaria, assim, negando o espaço e o tempo que separam as duas cenas: a que foi vivida e a que é narrada. Este avanço no espaço e no tempo, esta nova abrangência, já é, por si só, terapêutica, pois toda terapia deve consistir — antes mesmo da escolha e do exercício de uma alternativa — na amostragem de alternativas possíveis. Um procedimento é terapêutico quando permite ao paciente — e o estimula — na escolha de uma alternativa à situação na qual se encontra, e que lhe provoca dor ou infelicidade não desejadas. E este processo teatral de contar no presente, diante de testemunhas coniventes, uma cena vivida no passado, já oferece em si mesmo uma alternativa, ao permitir — e exigir — que o protagonista se observe a si mesmo em ação, pois o seu próprio desejo de mostrar obriga-o a *ver* e a *ver-se*.

Nas psicoterapias teatrais, o importante não é a mera entrada do corpo humano em cena, *mas sim os efeitos dicotomizantes do Espaço Estético sobre esse corpo e sobre a consciência do protagonista que, em cena, torna-se Sujeito e Objeto, torna-se consciente de si mesmo e de sua ação*. Na vida cotidiana, nossa atenção está sempre — ou quase sempre — voltada para outras pessoas e coisas. No *"tablado"* voltamo-nos também para nós mesmos. O protagonista age e se observa agindo, mostra e se observa mostrando, fala e ouve o que diz.

Também assim, em um espetáculo de *teatro-fórum* o espectador que entra em cena substituindo o protagonista converte-se imediatamente em protagonista, adquirindo a propriedade dicotômica: mostra sua ação, sua proposta, sua alternativa e, ao mesmo tempo, observa seus efeitos e conseqüências, julga, reflete e pensa em novas táticas e estratégias.

Nesse sentido, a invenção do teatro é uma revolução do tipo *copernicano*: em nossas vidas cotidianas somos o centro dos nossos universos e vemos fatos e pessoas segundo uma perspectiva única: a nossa. Em cena, continuamos a ver o mundo como sempre o vimos, mas agora também o vemos como o vêem os outros: nós nos vemos como nos vemos e nos vemos como somos vistos. À nossa própria, acrescentamos outras perspectivas, como se víssemos a Terra da Terra onde moramos, e pudéssemos vê-la também da Lua, do Sol, de um satélite ou das estrelas. Na vida cotidiana vemos a situação; em cena, nós nos vemos a nós e vemos a situação na qual estamos: nós em situação, vistos por nós mesmos.

Por isso, depois de uma sessão de *teatro-fórum* centrada sobre o indivíduo, o protagonista não deve ser reenviado à platéia para aí ser julgado ou interpretado, mas, pelo contrário, deve ser ajudado a ver os que o vêem, a observar os que o observam, a admirar-se com os que com ele se admiram.

Essa dicotomia permite também que o protagonista se associe ao terapeuta e, eventualmente, aos demais membros do grupo, e que, juntos, observem o *eu-antes* que em parte subsiste no *eu-agora*, que é, de certa forma, um *eu-ainda*. Porém, o próprio processo de observá-lo, afasta-o. Eu me vejo ontem. Eu sou Hoje, Ontem é Ele*. Ele é uma parte que se destaca de mim para que eu possa vê-la. Essa parte é um objeto de análise, de estudo, esteticamente coisificada. O protagonista que, na cena vivida, era *sujeito-em-situação*, passa agora a ser o sujeito que observa a situação, na qual existe um Sujeito: ele mesmo. Ele ontem. *Eu-hoje* posso ver o *eu-ontem*, mas a recíproca não é verdadeira. Assim, agora sou mais. Assim, nesta ascese, o protagonista passa a ser *sujeito de si mesmo* e *sujeito da situação*. Na ficção teatral, é claro. Mas em teatro tudo é verdade, até a mentira. Esta é uma hipótese, é claro.

---

* No caso do protagonista-ator convenciona-se que o *Eu-Agora* é ele, Ator, e o *Eu-Antes* apenas um personagem, uma ficção. Mas nós sabemos a ciência certa que ficção não existe, tudo é verdade. Em teatro ainda mais: em teatro até mentira é verdade. A única ficção que existe é a palavra *ficção*. Talvez nem mesmo ela, que verdadeiramente esconde o desejo de esconder uma parte da verdade, declarando-a fictícia.

O fenômeno que ocorre com os demais participantes do grupo é, de certa forma, inverso: de observadores distantes e exteriores, através da *sym-pathia* criada com o protagonista, permitem-se penetrar na experiência por ele vivida, viajando para o interior desse protagonista, sentindo suas emoções e reconhecendo seus pontos de vista, suas perspectivas, isto quando existirem — e quase sempre existem — analogias entre as suas vidas e a dele, pois só neste caso haverá *sym-pathia*, e não simples *em-pathia*.

Este fenômeno não ocorre no teatro convencional, pois a relação intransitiva que aí se estabelece não permite que o protagonista responda ao espectador interpelante; o espectador está diante de fantasmas incapazes de reagir aos seus possíveis questionamentos, e aos quais deve se entregar *em-pathicamente*. O trânsito se dá da cena para a sala (*em*), sem que se dê a comunhão, o diálogo, a transitividade (*sym*).

A importância das terapias teatrais reside neste mecanismo de transformação do protagonista, que deixa de ser apenas *objeto-sujeito* (de forças sociais, mas também psicológicas; conscientes, mas também inconscientes) e passa a ser *sujeito* desse *objeto-sujeito*. Não reside apenas no fato de sermos capazes de ver o indivíduo em ação, aqui e agora, em atos e palavras: esta é a visão do terapeuta; aquela, a do paciente.

TERCEIRA PROPRIEDADE DO ESPAÇO ESTÉTICO: A TELE-MICROSCOPICIDADE

Em cena, vê-se perto o que é distante e grande o que é pequeno. A cena traz para hoje, aqui e agora, o que aconteceu no passado, longe dali; o que estava perdido no tempo, o que havia fugido da memória, ou que se havia refugiado no inconsciente. Como um poderoso telescópio, aproxima.

Ao criarmos a divisão palco-platéia, transformamos a cena em um lugar onde tudo se redimensiona, magnifica, aumenta, como em um poderoso microscópio. Todos os gestos e todos os movimentos, todas as palavras que são aí pronunciadas, tudo se torna maior, mais evidente, mais enfático. No palco, é difícil esconder. Quase impossível.

Estando mais perto e parecendo maiores, as ações humanas podem ser observadas melhor.

CONCLUSÃO

Concluímos, assim, que o extraordinário poder gnosiológico do teatro se deve a essas três propriedades essenciais. A plasticidade permite e induz o livre exercício da memória e da imaginação, o jogo do passado e do futuro. A telemicroscopicidade, tudo magnificando e tudo fazendo presente, permite-nos ver o que de outra forma, em dimensões menores e mais distante, passaria despercebido. Finalmente, a Fissão que se produz no sujeito que entra em cena, fruto do caráter dicotômico-dicotomizante desse *"tablado"*, permite — e mesmo torna inevitável — a auto-observação.

Essas propriedades são "estéticas", isto é, sensoriais. *O conhecimento é aqui adquirido através dos sentidos* e não apenas da razão: sobretudo vemos e ouvimos (estes são os principais sentidos da comunicação estética teatral) e por isso compreendemos. Aí reside a função terapêutica específica do teatro: ver e ouvir. Vendo e ouvindo — e ao ver-se e ao ouvir-se — o protagonista adquire conhecimentos sobre si mesmo. Eu vejo e me vejo, eu falo e me escuto, eu penso e me penso — isto só é possível pela fissão do *eu*. O *eu-agora* percebe o *eu-antes* e prenuncia um *eu-possível*, um *eu-futuro*.

Esta fissão, sendo também possível em outros espaços, aqui, em cena, é inevitável. Intensa. Aqui, em cena, é *estética*. Não apenas idéias, mas também emoções e sensações, caracterizam esse processo de conhecer, esta terapia específica, artística. Teatro é terapia na qual se entra de corpo e alma, de *soma* e *psique*.

É curioso observar que a palavra *psique* (*Psyché* em grego, como em francês ou inglês), que designa o conjunto dos fenômenos psíquicos que formam a unidade pessoal, designa também um objeto, um espelho, montado em molduras reclináveis, no qual uma pessoa, em pé, pode ver-se por inteiro. Inteira. *Na psique* vê seu corpo e, no seu corpo, *sua psique*.

---

* Quando falo de mim eu sou aquele que fala e não o outro de quem falo.

Na psique vê *sua* psique: vê-se a si mesmo no outro.*

O teatro é essa psique onde podemos ver nossa psique ("O teatro é um espelho onde se reflete a natureza!" — Shakespeare). E o Teatro do Oprimido é um espelho onde podemos penetrar e modificar nossa imagem.

2.2 O que é o ser humano?

Na definição de Lope de Vega, o mais essencial dos três elementos essenciais é, naturalmente, o ser humano. É impossível imaginar-se uma peça, ou simplesmente uma cena, sem a presença de um ser humano.

Imagine-se, por exemplo, que um espetáculo se inicia com maravilhosas luzes, eletronicamente computadorizadas, que se acendem e apagam orquestrando cores e sensações, harmonizadas com *stereo-sensa-surrounding-sound*, divina música. No meio do palco uma bela mesa vestida de brancas rendas; no meio da mesa, negro revólver. Assim começa a peça... e assim continua... um minuto, três, cinco, dez... Sons e cores, cores e luzes, luzes e sons... Dez, vinte minutos... E assim continua... Por mais bela que seja a música, por mais caleidoscópicas as cores e as luzes, por mais que se mova a mesa, a toalha e o revólver, os objetos e todo o cenário, inteiro, por quanto tempo a platéia resistirá sentada?

Alguma coisa estará faltando. Estará faltando o ser humano, cuja ausência só se permite se for breve.

Basta, no entanto, que o ser humano faça sua aparição e estará entrando em cena o Teatro. Se ele (ou ela) se aproximar da mesa, a teatralidade se intensifica. Se segurar o revólver em suas mãos, maior será a temperatura teatral, que continuará a subir se ela (ou ele) apontar o revólver contra sua própria cabeça, e mais, bem mais ainda, se o fizer contra a cabeça dos espectadores!!!... Aí sim, teremos intenso teatro. Podemos, assim, concluir que o teatro é, essencialmente: o Ser Humano.

Mas, e o ser humano, o que será? O ser humano é, antes de tudo, um corpo. Independentemente de nossas religiosidades, estou certo de que admitimos todos que não existe ser humano sem corpo humano. E esse corpo humano — esse que todos nós possuímos — possui, ele próprio, cinco propriedades principais:

---

* Esta idéia será desenvolvida mais adiante, no capítulo que trata do "espelho múltiplo do olhar dos outros".

1) é sensível
2) é emotivo
3) é racional
4) é sexuado
5) é semovente.

Ao contrário da pedra e do metal, ao contrário das coisas, os seres vivos são sensíveis. E essa sensibilidade, no ser humano, se aperfeiçoa. O corpo humano registra sensações e reage em concordância. Essas sensações são possíveis graças aos cinco sentidos.

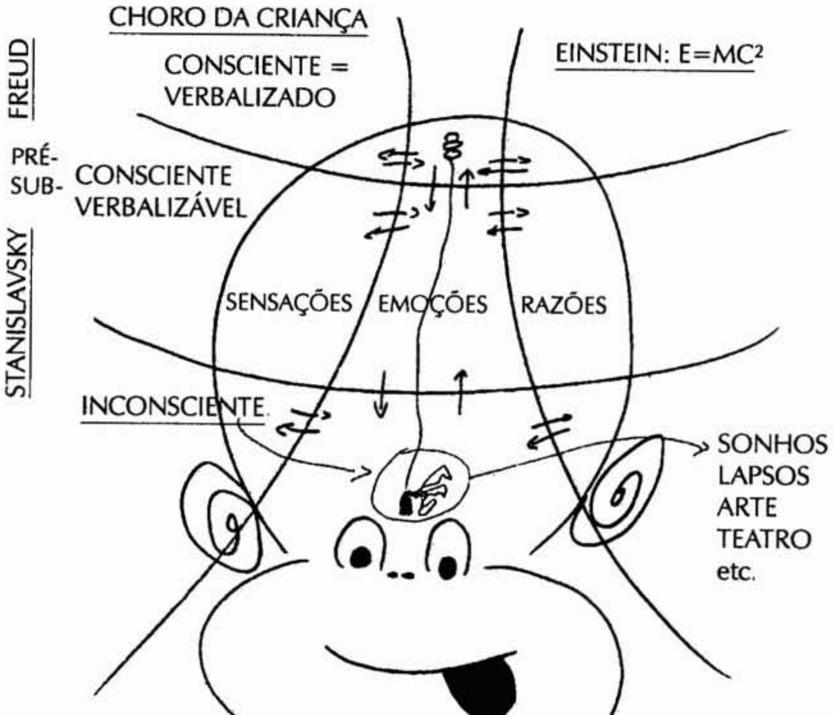
Em primeiro lugar, temos o tato, temos a pele que recobre a totalidade do nosso corpo: estamos sempre nus, dentro de nossas roupas e a nossa pele nua toca permanentemente o mundo exterior; as roupas e o ar, os outros e a nós mesmos, os seres e as coisas. Por mais paramentado e recoberto de medalhas que esteja o general, por dentro da roupa está nu; por mais coloridas e pletóricas que sejam suas indumentárias, reis e rainhas estão sempre nus sob as indumentárias. Alvíssimo, vestido de branco, o Papa, ou vestidos de negro enxames de soldados guerreiros, todos estão nus. E suas peles tocam os seres e as coisas.

Essa relação do corpo com a roupa, com o mundo, por monótona, adormece, insensibiliza-se, e quase nada mais sentimos de tudo que tocamos. Sentimos o ar quando se torna muito frio ou muito quente; o aperto de mão, quando caloroso; o beijo, quando apaixonado; a dor, quando intensa. O sofrimento e o prazer, quando extremos. E, no entanto, continuamos tocando e é como se nada sentíssemos. Porque uma coisa é TOCAR (um ato puramente corporal, biológico) e outra SENTIR (um ato da consciência). Assim, para que o corpo humano livremente produza teatro é necessário estimulá-lo, desenvolvê-lo, exercitá-lo: EXERCÍCIOS QUE O AJUDEM A SENTIR TUDO QUANTO TOCA.

Em segundo lugar, temos os ouvidos e todos os sons que são produzidos na vizinhança do corpo humano, e mesmo em distâncias mais longínquas, são por esse corpo percebidos. E também aqui se dá a diferença entre ESCUTAR e OUVIR, sendo o primeiro um ato biológico, o segundo um ato consciente. O exemplo da jovem mãe é convincente: sentada, no meio da sala, em plena festa, escuta todos os sons e ruídos: diálogos, gargalhadas, música... Mas basta que o filho chore no quarto distante e é esse o som que ouvirá, prioritário. Escuta muito barulho, mas escolhe o que quer ouvir. Precisa se exercitar para OUVIR TUDO O QUE ESCUTA.

Vêm em seguida os olhos, que são em número de dois, capazes de alcançar

O Que É o Ser Humano?



CORPO HUMANO
1. SENSÍVEL
2. EMOTIVO
3. RACIONAL
4. SEXUADO
5. SEMOVENTE

enormes vastidões. Mas seremos capazes de ver tudo o que estamos olhando? Quantas milhares de cores e nuances de cores são os nossos olhos capazes de registrar? Quantas formas, quantos traços, superfícies, quantos volumes em movimento, deslocações no espaço? Milhões de coisas estaremos olhando — ato biológico: as coisas entram pelos olhos — mas bem poucas estaremos *vendo* — ato consciente, que implica seleção, hierarquia, organização do mundo, medos e desejos. Tanto olhamos e tão pouco vemos! Precisamos fazer exercícios para VER TUDO AQUILO QUE OLHAMOS. Às vezes, principalmente o óbvio, o que "salta à vista", que é, o que mais se esconde...

Na comunicação teatral (e no dia-a-dia), tão intensa e tão variada é a função dos olhos, que os outros sentidos se ressentem. São menos reclamados e correm riscos: podem-se atrofiar. É preciso restaurá-los em sua plenitude. Fechando os olhos, desenvolveremos todos os demais sentidos, harmoniosamente, dentro dos limites de cada qual. Como os cegos que, não vendo, desenvolvem os demais sentidos para que vejam. Quando vemos um cego veterano andando pelas ruas, desviando-se de perigos e acertando em cheio portas e caminhos, temos a tentação de pensar que se trata de um cego *de cordel*, desses que pedem esmola e conferem a caridade, incapazes de fazerem vista grossa à esmola pequena. E, no entanto, são cegos de verdade e de verdade não vêem: mas sentem. Os demais sentidos suprem a falta dos olhos. Por isso é necessário que o corpo do ator faça exercícios de cego, EXERCÍCIOS DE MÚLTIPLOS SENTIDOS.

O olfato e o paladar — o cheiro e o sabor — tão importantes ao cotidiano, são quase sem importância em cima de um tablado. No entanto são também importantes, em si mesmos e porque os sentidos são cinco, mas o corpo de cada um de nós é só um; e, nele, todos os sentidos se inter-relacionam. É preciso desenvolvê-los, no presente e no passado, porque os sentidos têm memória, e precisamos fazer exercícios que ativem A MEMÓRIA DOS SENTIDOS. Dois exemplos banais podem ser úteis: se hoje estamos com fome, morrendo de vontade de comer, bastar pensar na torta de chocolate que comemos ontem para que a boca comece a salivar. O chocolate foi comido ontem, mas os sentidos ainda hoje se lembram. E basta que se lembrem para que se preparem para nova porção. Ou, exemplo mais erótico, se ontem um de nós se apaixonou perdidamente, se ontem foi a noite mais bela de nossas vidas, basta hoje pensar no nome da pessoa amada ou lembrar seu rosto, basta um segundo breve, para que todo nosso corpo recomece a tremer como tremeu, porque o corpo lembra o que é bom e sabe o que sentiu. Os sentidos têm memória! E tendo memória os sentidos, façamos exercícios para aguçá-la e desenvolvê-los.

Os sentidos se inter-relacionam e é verdade. E mais: são registrados no cérebro. Se tropeço em uma pedra, se tinha uma pedra no meio do caminho, essa idéia não me sai da cabeça, porque a sensação — o tropeço — eu a tive no pé e na cabeça. Tudo que sinto (tudo que sinto na pele, escuto, vejo, cheiro ou sinto na boca), tudo o que eu sinto, sinto nos cinco sentidos e sinto no cérebro. (A prova mais do que provada: se nos cortarmos a cabeça não sentiremos mais nada, nem perfumes das Arábias nem pontapés na canela. Nada.)

Fôssemos cientistas, teríamos a obrigação de aprofundar o estudo do nosso cérebro, do nosso sistema nervoso e de cada um de seus elementos constitutivos; teríamos que nos concentrar no estudo de como se dá esse registro, no cérebro, de sensações sentidas em todo o corpo. Sendo artistas — e de teatro — é bastante constatar que em alguma região do cérebro esse processo se realiza. Todo o corpo aí vai ter, aí se coordena e aí se registra.

O corpo é também emotivo e as sensações de prazer ou dor podem-nos levar a emoções de amor ou ódio. Ou medo. Ou qualquer outra. Toda sensação, no ser humano, provoca emoção. E o ser humano é racional. Ele sabe. É capaz de raciocinar, capaz de compreender e também capaz de errar. Essas três zonas não são como países em um mapa, cada qual com sua cor, suas fronteiras: entre elas o trânsito é livre e o fluxo constante: sensações se transformam em emoções e estas têm lá suas razões. O trânsito é verdadeiramente transitivo, e os caminhos têm duas direções: assim também as idéias provocam emoções e estas, sensações.

Um exemplo do primeiro caso: a criança que sente fome (sensação) e chora de raiva (emoção), sorri quando vê a mãe que entra no quarto, porque compreende que vai mamar (razão). Mamãe não estava, agora já está; é uma razão, um conhecimento, são idéias. Tinha raiva, ódio, medo; agora sorri feliz. São emoções. E, se agora ainda a barriga está vazia e a fome dói, a emoção de felicidade pelo seio reencontrado já promove sensações mais prazerosas.

Exemplo do segundo trânsito, da razão à sensação: o caso de Einstein. Conta-se que quando teve a iluminação de que $E=MC^2$ — e idéia mais abstrata seria impossível, para o comum dos mortais é uma idéia quase impensável, essa fórmula que relaciona massa e energia, mediadas pelo quadrado da velocidade da luz — quando, pela primeira vez na História da Humanidade, Einstein pensou essas letras e esse número teve emoções torrenciais e contraditórias: a felicidade da descoberta e a piedade pelo cientista cujas teorias acabava de destruir:

— *Newton, forgive me!* — teria dito, balbuciado, com lábios trêmulos, suando frio, pressentindo hecatombes atômicas e pré-gozando novas descobertas. Turbilhão de emoções e sensações, e tudo isso por causa de uma idéia tão simples: $E=MC^2$...

Se dividirmos assim, grosseiramente, o cérebro em três regiões (estejam onde estiverem, constituam-se do que se constituírem, para nós não é preocupação dominante) — se dividirmos o cérebro em regiões de sensações, emoções e razões e se dissermos que são regiões verticais, podemos nos perguntar se o topo é igual à base. Não, não é! E teremos que, mais uma vez, dividir o cérebro em três regiões, desta vez horizontais. Em cima fica a consciência.

De fato somos conscientes de um grande número de sensações, emoções e razões. Sabemos que faz frio ou calor; que odiamos a injustiça; que coisas acreditamos necessário fazer para que tantos oprimidos se libertem de tantas opressões. Às vezes, temos tudo isto bem claro. Disso somos conscientes. O que quer isso dizer? Quer simplesmente dizer que somos capazes de explicar, isto é, de pôr em palavras, de verbalizar. Dizemos que somos conscientes de alguma coisa quando somos capazes de, bem ou mal, verbalizar essa coisa ou algo sobre ela. Bem ou mal e seremos mais ou menos conscientes.

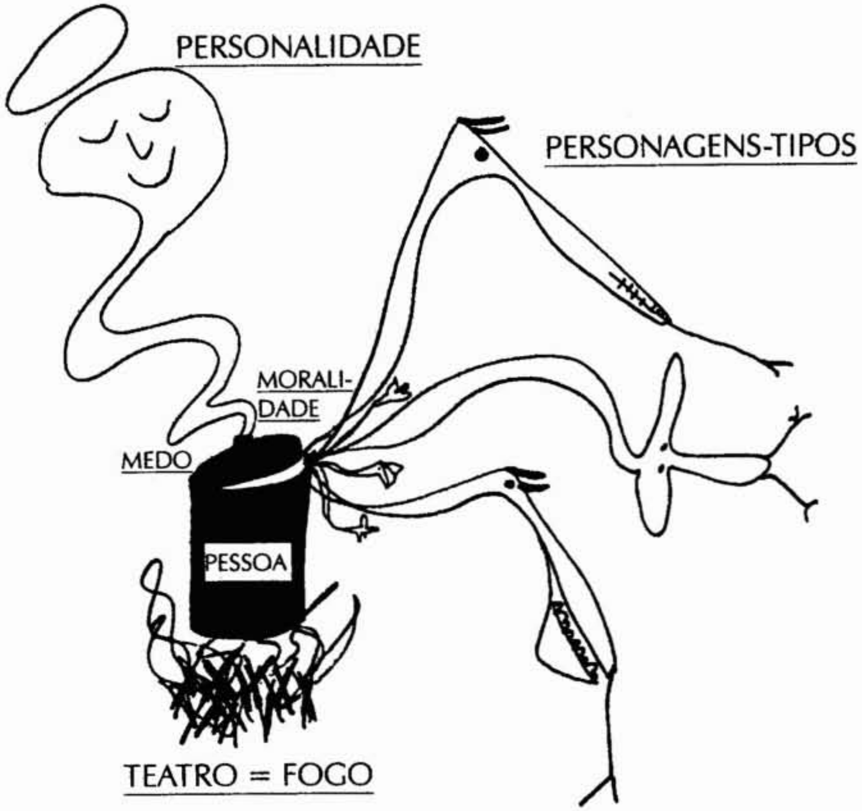
Sob essa primeira região horizontal, teríamos uma segunda, a que Stanislawsky chamava de subconsciente e Freud, em seus primeiros livros, pré-consciente. Esta é a região das idéias, emoções e sensações que não estão verbalizadas, mas que são verbalizáveis. Não estão flutuando na minha memória, mas não caíram de todo no meu esquecimento. Estão esquecidas, sim, ou escondidas, mas podem vir à luz.

Finalmente, na base dessas estruturas, o mais recôndito: o inconsciente, o que não é verbalizado e, em suas profundezas, jamais será verbalizável. O pedaço escondido, que jamais será revelado em suas águas profundas.

Essa divisão arbitrária, mas razoável, não estabelece, ela também, fronteiras precisas: existe trânsito. Busca-se o trânsito, sobretudo de baixo para cima, busca-se fazer emergir os tesouros soterrados ou afundados nessas escuras profundezas.

Inexistindo fronteiras precisas, herméticas, compartimentais, o que era consciente pode tornar-se pré, ou inconsciente; e o que era inconsciente pode subir à tona e transformar-se em palavra. São finas e tênues camadas, umas sobre as outras, que vão escurecendo para baixo, e para cima, clareando. Essas sensações, emoções e idéias, estando na luz ou nas trevas, estão sempre vivas, ativas, e são, quanto mais obscuras, mais terríveis; quanto mais na noite, mais incontroláveis.

O Que É o Ator?



Aqui Boal mostra a panela de pressão da pessoa, estimulada pelo fogo do teatro, as válvulas/escapes sendo controladas pelo medo e pela moral(idade). Vemos os anjos que emergem — a personalidade, a face contida que expomos ao mundo — e os demônios — a *dramatis personae*, as personagens que o teatro pode forjar.

As profundezas do inconsciente profundo são de difícil acesso, a elas não chegamos pela palavra. Mas a elas se chega pelos sonhos — o Caminho Real, como disse Freud — pelas alucinações, pelo jogo de palavras, pelos lapsos, mas também pelos Mitos, pelas Artes e, entre elas, o Teatro. As grandes obras teatrais penetram diretamente no nosso inconsciente e com ele dialogam. Se ÉDIPO REI nos fascina não é porque estejamos interessados em Tebas ou na Grécia de Péricles, é porque estamos interessados em nós mesmos e ÉDIPO fala de nós, fala por nós, fala em nós.

Assim é o Ser Humano. Alguns dos quais são Atores. Explicar o Ser Humano já é tarefa hercúlea, gigantesca; explicar o Ator é quase impossível.

Tentemos!

2.3 O que é o ator?

Vimos, no capítulo anterior, que o Ser Humano é — em pequena parte e com boa margem de erro — cognoscível. Sabe-se mais sobre o seu soma e menos sobre sua psique. E dos seus elementos psíquicos, sabe-se mais sobre os que são conscientes e, sobre os que não o são, podem-se propor hipóteses, fazer conjecturas.

Pode-se assim pensar que o inconsciente é como uma panela de pressão: aí fervem todos os demônios e todos os santos, todos os vícios e todas as virtudes. Tudo que é potência, embora não seja necessariamente ato, não se *ato-alize*. Temos, cada um de nós — em nós — tudo o que têm todos os demais homens, todas as demais mulheres. Eros e Thanatos. Temos a lealdade e a traição, somos corajosos e covardes, audaciosos e pusilânimes. Tudo pura potência, fervendo no caldeirão, panela hermética. Temos tanto, tanta riqueza, e bem pouco, tão pouco sabemos do que temos e quase nada do que somos.

Se, dentro de nós, é tudo potência, impossível seria manifestá-la em todos os seus desejos. Dentro de nós temos tudo: somos uma PESSOA. Porém tão rica e multifacetada, tão violenta, torrencial, intensa e multiforme, que temos que coibi-la. E o cerceamento de nossa liberdade expressiva e realizadora pode-se dar, e se dá, pelo menos de duas formas: pela coação externa, social, ou pela escolha interna, moral. Faço ou deixo de fazer mil coisas e ser de mil maneiras, coagido por agentes da sociedade que me obrigam ou proíbem. Leque de agentes que inclui polícia e família, universidades e igrejas, juízes e publicistas. Dizem-me o que se permite e o que se proíbe. Em grande parte, aceitamos. Ou decidimos nós mesmos, e nos obrigamos a ser como somos, a fazer o que fazemos e deixar de fazer o que nos parece mal. Existe uma moral externa e outra para uso interno. Ambas obrigam, ambas proíbem. E aquela PESSOA que somos, continuamos a ser, porém aquilo que realizamos em ATO, de toda a nossa POTÊNCIA, é bem menor. A esta redução chamamos PERSONALIDADE.

Temos todos uma PERSONALIDADE que sempre é uma brutal redução de nossa PESSOA. Esta ferve na panela, aquela escapa pela válvula. E assim nos saímos todos bem. Parecemos ser apenas a parte de nós mesmos que é perdoável. O resto guardamos com cuidado, escondido. Nossos demônios e nossos santos, contudo, continuam vivos, bem vivos, fervendo, e podem às vezes aparecer em sintomas, úlceras e equizemas, se não em coisa pior.

Somos todos gente muito sadia e nossos rostos sorriem. Imaginamos um ator que seja assim. Seus problemas estão resolvidos e suas preocupações apenas normais. Digamos que se trata de alguém "normal". Dentro das normas, aceito em sociedade de pessoas normais.

Esse ator normal, no entanto, exerce um ofício estranho e perigoso: interpreta personagens. Onde irá buscá-los?

Em primeiro lugar, quem são eles, esses assim chamados personagens? Digamos francamente: do ponto de vista médico, são todos neuróticos, psicóticos, paranóicos, melancólicos, esquizofrênicos — gente doente. São belos, enquanto literatura; mas, como realidades, necessitam urgentes cuidados médicos. Personagem de teatro é doente: esta é uma afirmação que podemos generalizar sem grande medo de errar. E só por isso vamos ao teatro. Quem se animaria a sair de casa para assistir a uma peça na qual um jovem e belo casal de boa saúde, ambos apaixonados, assistem à saída para a escola de seus adoráveis filhos, levando-os até a porta e atravessando um jardim florido diante dos olhares admirativos e solidários dos vizinhos cordiais quando, de repente, chega o carteiro e — Oh! pasmem! — traz boas notícias: ambas as sogras estão em perfeito estado de saúde, fazendo um cruzeiro pelas ilhas gregas... Fazia sol.

Quem gostaria de ver uma peça assim? Ninguém, nem Doris Day!!! O teatro ficaria às moscas. Porque o que nos move a ir ao teatro é sempre a briga, o combate: queremos ver loucos e fanáticos, ladrões e assassinos. E, é claro, um pouco, bem pouco, de gente boa, apenas para dar uma medida da maldade. Queremos o insólito, anormal.

Assim, o nosso ator sadio deve interpretar um personagem doente. Onde irá buscá-lo? Não na sua Personalidade, que de maldades está isenta, mas sim na sua Pessoa, dentro do caldeirão, porque aí continuam todos os diabos em ebulição. Assim, ele, que já havia conseguido domesticar as suas feras, vê-se agora outra vez obrigado a despertá-las. Eis que a profissão do Ator é muito insalubre e perigosa. Atores deveriam fazer jus ao mesmo salário de insalubridade que recebem os mineiros que penetram nas profundezas das minas de carvão ou estanho, ou dos astronautas que se elevam às vertiginosas alturas, infinitas. Atores especulam com a profundidade da alma, e com o infinito da Metafísica.

Os atores provocam o leão com vara curta. Suas personalidades sadias vão buscar, em suas pessoas, enfermos e delinqüentes.* Isso com a esperança de outra vez reenclaustrá-los depois que baixe o pano. E, na melhor das hipóteses, conseguem. Sempre procuram conseguir. E, conseguindo, sofrem — ou gozam?! — uma catarse. Às vezes acontece, tragicamente, que os Iagos e Tartufos, uma vez despertos, conhecendo a luz das ribaltas, queiram também conhecer a luz do sol, e se recusem a voltar à escuridão dessa caixa de Pândora que somos, cada um de nós. Atores há que se adoentam. Nossa profissão é insalubre.

Perigoso ou não, é aí, nas profundezas da Pessoa que o Ator deve buscar seus personagens. Do contrário, será apenas um prestidigitador, um *jongleur* que fará malabarismos com seus personagens, sem com eles se confundir; um marionetista, que manipulará suas marionetes, porém à distância ou, no máximo, um manipulador de fantoches que permite o contato, porém apenas epidérmico, com seus personagens. Não, o Ator não trabalha com fantoches, marionetes ou bolas e bastões: trabalha com seres humanos, trabalha consigo mesmo, na descoberta infinita daquilo que é humano. Só assim se justifica sua arte; o contrário seria artesanato. Que louvável é também, mas não é arte. O artesanato produz modelos preexistentes; a arte descobre essências.

> Falando de sua maneira de criar, Sarah Bernhardt escreveu: *"Pouco a pouco eu me identificava com meu personagem. Eu o vestia com cuidado, e relegava minha Sarah Bernhardt a um canto do camarim: eu a fazia espectadora do meu novo* Eu*; e eu entrava em cena pronta para sofrer, chorar, rir, amar, ignorando aquilo que aquele outro* Eu *fazia lá em cima, no camarim." (Ignorant ce que le* Moi *de moi faisait lá-haut dans ma loge!"* — *L'Art du Théâtre*, página 204.)

Resumindo: a personalidade sadia do ator busca, na riqueza da pessoa, seus personagens, não tão sadios como ele, gente doente. Permite-se, então, o exercício — dentro dos precisos limites do palco e da hora — de todas essas tendências associais, desejos inaceitáveis, comportamentos proibidos, sentimentos malsãos. No palco, tudo se permite, nada se proíbe. Os diabos e os santos da pessoa do ator têm plena liberdade de se expandirem, de viverem o orgasmo do espetáculo, de se transformarem de potência em ato. Mimeticamente, empaticamente, o mesmo acontece com Diabos e Santos análogos que são despertados nos corações dos espectadores. Isto, com a esperança de que todos se cansem e readormeçam. Neste baile, santo e diabólico, santos e diabos, de atores e espectadores, se extenuariam, retornando à obscuridade inconsciente das pessoas e restaurando a saúde e o equilíbrio das personalidades, que poderiam assim reintegrar-se sem susto às suas vidas sociais. Depois dos paroxismos carnavalescos do teatro, a quarta-feira de cinzas de mais um dia de trabalho.

---

* O Teatro é o fogo que faz explodir a panela, libertando seus pensionistas.

A hipótese deste livro, que fundamenta todas as novas técnicas aqui apresentadas, é a de que o mesmo caminho pode ser percorrido com objetivos diferentes, opostos.

Ser ator é perigoso; por quê? Porque a catarse que assim se busca não é inevitável. Mesmo tendo todas as seguranças da profissão, mesmo tendo todas as proteções dos rituais teatrais, mesmo que se estabeleçam teorias sobre o que é a ficção e o que é a realidade, mesmo assim esses personagens despertados podem se recusar a voltar a dormir, esses leões podem se recusar a voltar para o zoológico das nossas almas e às suas jaulas.

Se assim é, podemos pelo menos contemplar a hipótese contrária: uma personalidade doente pode, teoricamente, tentar despertar personagens sadios, e isto com a intenção, não de reenviá-los ao esquecimento, mas de misturá-los à sua personalidade. Se tenho medo, tenho dentro de mim o corajoso; se posso acordá-lo, posso talvez mantê-lo desperto.

Quem sou *eu*: pessoa, personalidade, personagem? Fatalisticamente, podemos determinar que somos como somos, pronto, acabou-se. Criativamente, podemos imaginar que as mesmas cartas do baralho podem ser redistribuídas.

No baile das potências, os atos emergentes não são os mesmos, sempre. Nossa Personalidade é o que é, mas é também o que se torna. Sendo-se fatalistas, não há o que fazer; se não o formos, pode-se tentar. Neste livro, ofereço alguns exemplos. Sem nenhum dogmatismo. Sem triunfalismos. Sem voluntarismos. E até mesmo, falando francamente, sem nenhuma certeza. Sem nenhuma certeza, é certo, mas com muita esperança. Bem fundada. Se o Ator pode ficar doente, o doente pode ficar Ator.

3 AS TRÊS HIPÓTESES DE *O TIRA NA CABEÇA*

Em uma sessão do Teatro do Oprimido, não há *espectadores*, mas *observadores ativos*. O centro de gravidade localiza-se na sala, e não no palco. Uma imagem ou uma cena que não se repercuta nos observadores não pode ser trabalhada com essas técnicas, já que se trata de um caso absolutamente pessoal, não pluralizável.

O Teatro do Oprimido apresenta dois princípios fundamentais: ajudar o espectador a se transformar em protagonista da ação dramática, para que possa, posteriormente, extrapolar para sua vida real as ações que ele repetiu na prática teatral.

Para realizar essas tarefas primordiais, o Teatro do Oprimido, de modo geral, e o procedimento de *O tira na cabeça*, em particular, propõem três hipóteses fundamentais.

3.1 Primeira hipótese: a osmose

Nas menores células da organização social (o casal, a família, a vizinhança, a escola, o escritório, a fábrica etc.), bem como nos mais ínfimos acontecimentos da vida social (um acidente na esquina da rua, a verificação de documentos de identidade no metrô, uma consulta médica etc.) estão contidos todos os valores morais e políticos da sociedade, todas as suas estruturas de dominação e de poder, todos os seus mecanismos de opressão.

Os grandes temas gerais encontram-se inscritos nos pequenos assuntos pessoais. Quando se fala de um caso estritamente individual, fala-se também da generalidade de casos semelhantes, bem como da sociedade onde esse caso particular pode acontecer.

É preciso que todos os elementos singulares do relato individual adquiram um caráter simbólico e percam as restrições de sua singularidade, de sua unicidade, assim, através da generalização, e não por meio da singularização, abandonamos um terreno mais propício a ser estudado por psicoterapias e nos limitamos a ocupar-nos daquilo que é nossa área e nosso privilégio: a arte teatral.

Vinte anos atrás, uma experiência interessante foi realizada nos Estados Unidos, no sul segregacionista e em Nova Iorque, onde a integração encontrava-se em estado mais adiantado. Bonecas brancas, verdes, azuis e pretas foram mostradas a crianças. Pediu-se que elas apontassem a mais bela e a mais feia dentre elas. No Sul, onde os negros "segregados" conservavam mais firmemente seus próprios valores, as crianças afirmavam que a mais bela era a preta, sendo a branca apontada como a mais feia. Já no Norte, onde a integração impusera os valores da sociedade branca, o resultado foi inverso: a branca é que era tida como bonita, enquanto que a preta era considerada feia. As crianças negras haviam adquirido os valores brancos.

Chamarei essa propagação de idéias, valores e gostos de *osmose*: interpenetração.

Como se produz a osmose? Tanto através da repressão quanto por sedução. Por repulsa, ódio, medo, violência, constrangimento, ou, ao contrário, através de atração, amor, desejo, promessas, dependências etc.

Onde se produz a osmose? Em toda parte. Em todas as células da vida social. Na família (pelo poder parental legal, através do dinheiro, da dependência, da afetividade...), no trabalho (por meio do salário, das gratificações, das férias, do desemprego, da aposentadoria etc.), no exército (pelo castigo, a promoção, a hierarquia, a sedução do exercício do poder etc.), na escola (as notas, as classificações do final do ano, os currículos...), na propaganda (através de falsas associações de idéias: belas mulheres e cigarros, a foz do Niágara e o uísque etc.), nos jornais (a seleção de notícias, a manipulação de diagramas...), na igreja (o inferno, o paraíso, o desconhecido, a comunhão, o perdão, a culpabilidade, a esperança).

E também no teatro. Como?

O teatro habitual põe em contato dois mundos: o mundo da platéia e o do palco. Os rituais teatrais convencionais determinam os papéis que devem ser interpretados por uns e outros. No palco são apresentadas *imagens da vida social*, de forma orgânica, autônoma e não modificável pela platéia. Durante o espetáculo, a platéia é desativada, reduzida à contemplação (ainda que por vezes crítica) dos acontecimentos que se desenrolam no palco.

A osmose se produz de maneira intransitiva, do palco para a platéia. Caso surgir uma resistência muito forte por parte da platéia no sentido de se deixar desativar, o espetáculo pode vir a ser interrompido, mas não pode se transformar na medida em que está predeterminado.

O ritual teatral convencional é *imobilista*. Evidentemente, através desse imobilismo pode-se *transmitir* (veicular intransitivamente, sempre) idéias *mobilizadoras*. Não obstante, o ritual permanece imobilista.

A destruição de Numância, peça de Cervantes, conta a história de uma cidade sitiada cujos habitantes haviam decidido resistir até o último homem, a última mulher, a última criança. São massacrados, mas não se rendem. Durante a Guerra Civil Espanhola, *Numância* foi apresentada em uma cidade cercada pelos fascistas. Evidentemente, o espetáculo produziu um fantástico efeito mobilizador, a despeito do próprio ritual teatral continuar sendo imobilista. Nesse caso específico, a própria realidade tratara de romper violentamente o ritual. Em um espetáculo normal, costuma-se esquecer a realidade externa; é preciso prestar atenção à cena. Nesse caso, a cena não fazia outra coisa senão lembrar aos espectadores aquilo que estava acontecendo na rua. O *imobilismo* do ritual teatral foi quebrado pelo dinamismo dos acontecimentos do mundo social.

No Teatro do Oprimido, procura-se abater esse *imobilismo* e *tornar o diálogo platéia-palco totalmente transitivo*: o palco pode procurar transformar a platéia, mas a platéia também pode transformar tudo, pode tentar tudo.

Essa transmissão não ocorre sempre de modo pacífico. Repousa sobre a relação sujeito-objeto. Contudo, ninguém pode ser reduzido à condição de objeto absoluto. Assim, o opressor produz, no oprimido, dois tipos de reação: a submissão e a subversão. *Todo oprimido é um subversivo submisso*. Sua submissão é seu *tira na cabeça*, sua introjeção. Não obstante, apresenta também o outro elemento, a subversão. Nosso objetivo consiste em dinamizar esta última, fazendo desaparecer aquela.

3.2 Segunda hipótese: a *metáxis*

Em um espetáculo teatral tradicional, a relação *espectador/personagem* (ou espectador-ator) se produz por meio daquilo que se chama *empatia*: *em*, dentro, *pathos*, emoção.

A emoção das personagens penetra em nós, o mundo moral do espetáculo, de maneira osmótica, nos invade; somos conduzidos por personagens e ações que não dominamos: experimentamos uma emoção *vicária*.

Em uma sessão do Teatro do Oprimido, onde os próprios oprimidos criaram seu próprio mundo de imagens de suas próprias opressões, a relação *observador ativo/personagem* muda essencialmente e se transforma em *simpatia*: *Sym*, com. Já não somos conduzidos, conduzimos. Não sou mais penetrado pela emoção dos outros, mas projeto a minha própria. Eu realizo minha ação, sou o sujeito. Ou então, é alguém como eu que realiza a ação: nós somos os sujeitos.

No primeiro caso, a cena que se move me arrasta com ela, já no segundo, sou eu que a faço mover-se.

O oprimido se transforma no artista.

O oprimido-artista produz um mundo de arte. Ele cria as imagens de sua vida real, de suas opressões reais. Esse mundo de imagens contém, *esteticamente transubstanciadas*, as mesmas opressões que existem no mundo real que as provocou.

Quando é o próprio oprimido, como artista, que cria as imagens de sua própria realidade opressora, ele passa a pertencer a esses dois mundos de maneira plena e total, e não simplesmente de modo "vicário". Nesse caso se produzirá o fenômeno da *metáxis*, que é o pertencer total e simultaneamente a dois mundos diferentes, autônomos.

Ele compartilha e pertence a esses dois mundos autônomos: a realidade e a imagem de sua realidade, que foram criadas por ele mesmo.

É muito importante que esses dois mundos sejam verdadeiramente autônomos. A criatividade artística do oprimido-protagonista não se deve limitar à simples reprodução realista, ou à ilustração simbólica da opressão real: *deve possuir sua própria dimensão estética*.

Freqüentemente, os participantes insistem no *significado* de cada imagem. Isso quer dizer que se exige a *tradução* de uma imagem (que pertence a uma determinada linguagem, a linguagem das imagens) para outra linguagem, a linguagem idiomática, a linguagem verbal. Contudo, é preciso observar que as imagens não se traduzem — o mesmo acontecendo com os primeiros acordes da Quinta sinfonia de Beethoven, que não podem ser traduzidos por *o destino bate à porta*, como alguém já tentou fazer, em um livro de 500 páginas.

Muitas pessoas sentem dificuldade em apreciar a pintura abstrata porque sempre procuram interpretar, traduzir as imagens. Se um quadro se chamar *Natureza Morta*, essas pessoas buscam distinguir, enxergar onde estão as uvas, ou os abacaxis, ou as bananas... Como no quadro *Mulher nua com maçã*, de Picasso, onde se tenta ver a mulher, ou pelo menos a maçã, e não se acha nem uma nem outra. A mulher e a maçã já não existem mais na mesma substância que existiu em sua origem: encontram-se *transubstanciadas* no quadro. Agora, existem apenas na cabeça de Picasso. A *metáxis* se produz nele, em seu interior. É necessário que, por meio da *sim*-patia, nos identifiquemos com o próprio Picasso e, nesse caso, a *metáxis* se produzirá também em nós: poderemos pintar um quadro parecido.

Se nossa sociedade, nossa cultura e nossa vida social não tiverem nada em comum com as de Picasso, a *metáxis* não se realizará em nós, porque nossa identificação transitiva (simpatia) com ele se mostrará impossível. Diante desse quadro, um chinês ou um chileno dificilmente vivenciarão a mesma experiência, a mesma natureza de prazer experimentada por um francês ou um europeu da mesma classe social e da mesma época.

A mesma coisa acontece com um oprimido que produz imagens de sua própria opressão: é preciso que nos identifiquemos com ele, de forma simpática. *A solidariedade não é suficiente*. Sua opressão deve ser a nossa.

Para que a *metáxis* se produza, a imagem deve se tornar autônoma. Nesse caso, *a imagem do real é real enquanto imagem*.

O oprimido cria *imagens de sua realidade*. Então, deve jogar com a *realidade dessas imagens*. As opressões são as mesmas, mas se apresentam de maneira transubstanciada. É necessário que ele esqueça o mundo real que esteve na origem da imagem e que ele jogue com a própria imagem, em sua corporificação artística. Deve efetuar uma extrapolação da realidade social em direção à realidade daquilo que chamamos de ficção (em direção ao teatro, à imagem) e, depois de ter jogado com a imagem, depois de ter feito "teatro", deve fazer uma segunda extrapolação, agora em sentido inverso, em direção à realidade social que é sua. *No segundo mundo (estético), ele se exercita para modificar o primeiro (social)*.

A transubstanciação deve ser realizada pelo oprimido-artista em pessoa. É ele que deve criar a imagem, da maneira que lhe parecer melhor, sobre a qual os participantes devem trabalhar.

É muito importante manter a coerência desse novo mundo que foi criado. Durante o jogo, não se deve fazer referências ao mundo gerador. Cada um desses dois mundos apresenta sua própria organicidade.

A segunda hipótese pode ser formulada da seguinte maneira: se o oprimido-artista for capaz de criar um mundo autônomo de imagens de sua própria realidade e de representar sua libertação na realidade dessas imagens, poderá extrapolar, em seguida, para sua própria vida, tudo o que tiver realizado na ficção. A cena e o palco tornam-se o campo de prova para a vida real.

3.3 Terceira hipótese: a indução analógica

Em uma sessão do Teatro do Oprimido em que os participantes pertençam ao mesmo grupo social (estudantes de uma mesma escola, moradores de um mesmo bairro, operários de uma mesma fábrica etc.) e sejam submetidos às mesmas opressões (em relação à escola, ao bairro ou à fábrica), o relato individual de uma pessoa se pluralizará imediatamente: a opressão de um deles é a opressão de todos. A particularidade de cada caso individual é negligenciável diante de sua similaridade com todos os outros. Assim, durante a sessão, a *sim*-patia será imediata. Estaremos todos falando de nós mesmos.

Em compensação, em uma sessão específica de *O tira na cabeça*, pode acontecer que alguém relate um episódio de opressão individual cujas particularidades podem *singularizar-se* ao extremo, podem afastar-se das circunstâncias particulares dos outros participantes. Nesse caso, seremos tomados de *em*-patia, nos tornaremos espectadores da pessoa que relata. Podemos até nos solidarizarmos com ela, mas já não se tratará mais de Teatro do Oprimido, não consistirá senão de *teatro para um oprimido*.

O Teatro do Oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural. É absolutamente preciso começar pelo relato individual, mas, se ele mesmo não se pluralizar por si só, torna-se necessário ultrapassá-lo por meio da indução analógica, para que possa ser estudado por todos os participantes.

Terceira hipótese: se, a partir de uma imagem inicial ou de uma cena inicial, se procede por analogia e se criam outras imagens (ou outras cenas) produzidas pelos outros participantes da sessão sobre suas próprias opressões individuais similares e se, a partir dessas imagens e por indução, se consegue construir um modelo isento, desembaraçado das circunstâncias singulares de cada caso específico, esse modelo conterá os mecanismos gerais por meio dos quais a opressão se produz, o que nos permitirá estudar *sim*-paticamente as diferentes possibilidades de quebrar essa opressão.

A função da indução analógica é a de possibilitar uma análise distanciada, oferecer várias perspectivas, multiplicar os pontos de vista possíveis por meio dos quais se pode considerar cada situação. *Não se interpreta, não se explica nada, oferece-se apenas múltiplos pontos-guias. O oprimido deve ser ajudado a refletir sobre sua própria ação (ao observar as alternativas talvez possíveis que lhe são mostradas pelos outros participantes que pensam, por sua vez, em suas próprias singularidades). Deve-se produzir um distanciamento entre a ação e a reflexão acerca da ação.* O protagonista deve ver-se a si mesmo como protagonista e como objeto. Ele é o observador e a pessoa observada.

Essas três hipóteses são válidas tomando como base a hipótese fundamental da totalidade do Teatro do Oprimido: se o oprimido em pessoa (e não o artista em seu lugar) realiza uma ação, essa ação realizada na ficção teatral possibilitar-lhe-á auto-ativar-se para realizá-la em sua vida real.

Essa hipótese contradiz formalmente a teoria da catarse, de acordo com a qual a atitude "vicária" do espectador produz, nele, um vazio das emoções que ele experimentou durante o espetáculo.

4 EXPERIÊNCIAS EM DOIS HOSPITAIS PSIQUIÁTRICOS

4.1 Sartrouville

Annick Echappasse havia me alertado: "Haverá pouca gente, talvez cinco ou seis adolescentes. Nunca se tem certeza, porque de vez em quando eles vão fazer cursos de preparação ou estágios profissionais que, às vezes, resultam em algum trabalho fixo. Haverá também um estagiário que acompanha o trabalho teatral que estamos fazendo. Assim, no total, contando com nós dois, seremos no máximo oito ou nove pessoas. A sala não é muito grande, mas a gente se vira."

O primeiro dia foi um choque para mim. Eu já vira aqueles que são chamados deficientes mentais.* Já havia visto alguns em ônibus, na rua. Os excepcionais que eu conhecera não esperavam nada de mim, sequer haviam me olhado. Encontros acidentais, circunstanciais.

Em Sartrouville, foi a primeira vez que eu me encontrei frente a frente com eles, para iniciar um diálogo, uma troca: havia muita expectativa de cada lado.

Minha primeira impressão foi totalmente superficial. Chamavam minha atenção a sua similaridade, os seus tiques, os seus movimentos repetitivos e sua dificuldade em articular seu aspecto *diferente*.

Annick deu início à sessão:

— O que é que vocês querem fazer?
— Nada, respondeu um deles.

Todos estavam de acordo nesse ponto — Annick também.

---

* Os termos *excepcionais, deficiência mental, dificuldade de aprendizado* e outros que tais, hoje em dia correntes no que se refira à área dos excepcionais, não o eram tanto à época em que o autor realizou esse trabalho. Sua confessada inexperiência quanto ao problema levou-o, então, a associar doenças mentais adquiridas com deficiências congênitas. (Nota do Editor)

— Muito bem. Não vamos fazer nada, então. Por isso mesmo, vamos nos dividir em dois grupos que não farão nada. Augusto fica com um grupo e eu com outro. Cada grupo vai procurar não fazer nada, cada um de seu jeito. Deixemos passar uma meia-horinha e depois voltamos a nos encontrar aqui e vamos mostrar uns aos outros que não fizemos nada. Está bem?

Sim, estavam de acordo para não fazer nada... em dois grupos. Eu saí com o meu, o menor, o grupo dos homens, como um bom pai. Annick, como uma boa mãe, ficou com as meninas.

— Bem, vamos procurar não fazer nada. O que vocês propõem, para começar? — perguntei.
— Nada, respondeu Andrés.
— Sim, está bem, com isso já concordamos. Mas, como é que vamos mostrar esse NADA? É preciso mostrarmos que não fazemos nada: isso deve ficar claro. Por exemplo, se ficarmos assim, dirão que estamos esperando alguma coisa: esperar já é fazer alguma coisa. É necessário mostrar-lhes que não estamos aguardando nada, que não estamos fazendo nada. Como?

Andrés pensa rapidamente.

— Ah, sim, bem... Vamos fazer assim: em me deito no chão e finjo que estou dormindo... Só isso... — era sempre Andrés que falava.
— Está bem, você se deita no chão e faz de conta que está dormindo. Isso já é algo que podemos mostrar. Mas, como é que você dorme?

Ele nos mostrou como dormia.

— Eu durmo assim, no chão. É só...
— E depois?
— Depois, nada...
— Nada? Mas, neste caso, não sei se você está dormindo ou se você morreu, ou se você está fingindo, ou qualquer outra coisa... É preciso que você faça outra coisa...

Andrés raciocinou.

— Então, você chega, me bate, mas eu não me mexo. Respiro mas não me mexo. Durmo, é só. Isso é não fazer nada...

Parou de falar e gargalhou.
Perguntei-lhe:

— E por que você está rindo?

— Porque quando durmo, sonho...

— Muito bem. Então isso quer dizer que você faz alguma coisa quando você não está fazendo nada.

— Sim.

— Quando você não está fazendo nada e quando você dorme você sonha. Então, você sempre faz alguma coisa... Tenho a impressão de que é mesmo impossível não fazer absolutamente nada... Estamos sempre fazendo alguma coisa.

— É... eu sonho.

— E com que é que você sonha?

— Com cavalos...

— E com que mais?

— Com cavalos, é só. Sonho com os cavalos... é só.

— Você gosta de cavalos?

— Sim, gosto de cavalos...

Ao lado, Georges olhava para nós. Dei-me conta de que estava conversando somente com Andrés. Já havíamos avançado um pouquinho. Poderia mudar de interlocutor para não atormentar demasiadamente Andrés, para não cansá-lo.

— E você, Georges, sonha com quê?

— Com cinema.

— Você sonha ser ator?

— Não.

— O que, então?

— Diretor.

— Formidável. Você quer ser cineasta? Talvez possamos ensaiar isto e mostrá-lo para as garotas.

— Sim, podemos.

Por força do hábito, falo muito; eles eram muito sintéticos. Fiz de conta que estava com uma câmera na mão.

— Aqui, Georges; estou empunhando uma câmera. Posso filmar tudo o que eu quiser. Aqui: estou filmando teu pé, teu braço, teu rosto, me aproximo e filmo teu olho, teu nariz, afasto-me e filmo vocês juntos... Pronto. Agora, passo a câmera para você. É tua vez. É tua vez de filmar. O que é que você vai filmar?

Georges tomou a câmera fictícia e começou a filmar tudo o que bem lhe pareceu. Propus que ele nos fornecesse indicações: o que devíamos fazer? Comportava-se como verdadeiro diretor e Andrés aceitou fazer o protagonista. Ambos repetiram que queriam mostrar às garotas o NADA que haviam feito.

Annick nos chamou de volta, regressamos à sala principal onde as garotas haviam ensaiado. Ela nos disse:

— Nós também fizemos alguns "nadas" que queremos mostrar. Quem vai começar?

Andrés, o protagonista do filme de Georges, estava encantado e pediu para começar primeiro. De acordo.

— Georges, é tua vez de fingir!

Georges deitou-se no chão; ele estava dormindo. Em seu sonho, mostrou sua câmera, e depois deu indicações a Andrés, o protagonista do filme: chegar para frente, refazer uma cena mal filmada, apertar a mão dos outros. Então, aproximou-se com sua câmera, tomou uns *closes*, uns *medium shots*; retrocedeu, pediu para sorrirmos, para apertarmos as mãos, para sentarmos, para levantarmos. De forma imperativa, isto é, como um verdadeiro cineasta!

Achei a idéia dele excelente, e Annick também. Ela propôs aos outros adolescentes fazerem a mesma coisa, tomarem a câmera fictícia e procurar filmar. Havíamos percebido o enorme poder mobilizador desse jogo. O princípio era simples: ao empunhar uma câmera, real ou fictícia, o indivíduo se tornava protagonista, sujeito ativo e não objeto. Segurar uma câmera, mesmo fictícia, significava tomar a decisão de uma ação. Mesmo se essa ação era a de mostrar NADA. Mesmo que se tratasse apenas de um sonho.

Annick havia dito: "Mostrem nada!" Para mostrar esse nada, era preciso agir, fazer. Trocando em miúdo, era necessário negar o nada. Essa exigência encontrou sua realização na necessidade de utilizar a câmera.

A maior parte dos adolescentes pegou a câmera de boa vontade, para utilizá-la de acordo com sua própria personalidade. De acordo com sua individualidade.

A partir daí já era mais fácil para mim distinguir suas diferenças. Minha primeira impressão fora: "São todos excepcionais." Uma generalização: eram todos iguais. Na realidade, cada um mostrava uma parcela maior de si mesmo, nuances, individualidades. Eram excepcionais, sem dúvida, mas não eram LOUCOS.

Cada um impressionou-me a seu modo. Sobretudo Georges, que queria ser cineasta e havia tido a excelente idéia de brincar com uma câmera. Quando a sessão terminou, Annick e eu fomos embora juntos. No carro, confessei-lhe que estava espantado. Contei-lhe tudo, de minha primeira à última impressão. E acrescentei:

> — Você sabe, Annick, aquele cara, Georges... Ele não me parece ser nada retardado. Nada doente. Direi até que ele me parece ser muito inteligente.
> — Lógico... É o estagiário do qual eu te falei.

Eu havia esquecido que tinha um estagiário.

Comecei a raciocinar: por que tal esquecimento? Eu havia dito a mim mesmo: "Vou trabalhar com excepcionais." A partir daí, comecei a me preparar para um diálogo com EXCEPCIONAIS. Comecei a ver excepcionais em toda parte. A partir do momento em que penetrei no externato médico-profissional, todos, para mim, passaram a ser excepcionais em potencial. O próprio diretor do estabelecimento, um homem muito cortês, escapou apenas de ser considerado como tal porque tinha mais de quarenta anos de idade e eu sabia que o externato aceitava pacientes somente até os vinte anos. Contudo, vários outros professores, mais moços, me pareciam um pouco estranhos... e até lúgubres. Enfim, loucos.

Considerar toda essa gente como sendo excepcional não se constituía numa tarefa realmente difícil: todo mundo apresenta pequenos tiques nervosos, todo mundo tem um olhar DIFERENTE, todo mundo caminha de um jeito NÃO NORMAL. Não é assim? Tomemos você e eu, por exemplo.

Pergunta: onde está o normal?

O mecanismo é muito simples: a partir do momento em que me foi dito "são excepcionais", eu os considerei como excepcionais. Qualquer pessoa que se me apresentasse teria sido acolhida com a mesma gentileza (e com um quê de piedade, de comiseração).

A partir desse incidente, comecei a observar o comportamento dos outros professores ou enfermeiros em relação aos adolescentes. Então, me dei conta de similaridades. Duas diferenças — a primeira: eles sabiam muito bem e podiam distinguir muito bem quem estava DOENTE e quem estava SÃO DE ESPÍRITO, salvo no caso de um recém-chegado (eu, por exemplo, que, se tivesse sido mais jovem, teria corrido um grave risco). A segunda: diante dos doentes, não demonstravam ser particularmente GENTIS, mas, sobretudo, ENÉRGICOS.

Observava sobretudo os enfermeiros que entravam em uma ampla sala na qual eu esperava o início de cada sessão; nessa mesma sala, havia muita gente: adolescentes, funcionários etc. Os enfermeiros entravam e eu espantava-me ao ver seus rostos, as mudanças de suas fisionomias de acordo com quem eles estavam olhando. Quando seus olhos repousavam sobre mim, estavam educados, mas logo tornava-se-lhes necessária certa autoridade, certa energia, quando seu olhar recaía sobre uma criança.

Suponhamos que, como Georges, eu tivesse sido considerado como um doente. Quanto tempo teria sido capaz de resistir? Não por toda minha vida. Se a imagem que se divulga de mim for a de um louco, como convencer de que não é verdade? Como não acomodar-se? Para mim, teria sido difícil, mas, para um jovem, o é muito mais.

Longe de mim a idéia de insinuar que os adolescentes se tornavam doentes depois de terem sido submetidos ao olhar dos outros. Nada disso. Muito antes, tinham suas famílias. Entre elas, muitos pais alcoólatras, muita miséria, bairros imundos, drogas, violências físicas, corporais, promiscuidade e toda série habitual de infelicidades. Não precisavam de um simples olhar para estarem ali onde se encontravam.

Contudo, os olhares me marcaram de um modo poderoso. E isso porque eu mesmo os havia utilizado.

4.2 Fleury-les-Aubrais

Tendo sido convidados pelo Dr. Roger Gentis, Cecilia Thumin e eu mesmo dirigimos uma oficina do Teatro do Oprimido no hospital psiquiátrico de Fleury-les-Aubrais, duas vezes por semana, durante dois meses. Dispúnhamos de uns trinta estagiários, entre enfermeiros, médicos e pessoal da administração do hospital.

O enfermeiro Claude foi o primeiro a propor um tema e uma história para os modelos de Teatro-Fórum. Contou-nos que, numa tarde de domingo, quando estava de plantão, um iugoslavo chegou ao hospital. Ele havia quebrado garrafas no botequim da esquina, derrubado mesas, machucado pessoas. Seu time de futebol perdera e o pobre coitado fora acometido por uma crise violenta. Para piorar ainda mais o quadro, o iugoslavo não falava sequer uma palavra de francês. Retifico: sabia dizer apenas *"Pas de piqure! Pas de piqure!"* ("Nada de injeção! Nada de injeção!") Era evidentemente pouco, mas o suficiente para se prevenir contra as agulhas.

O doente foi trancado numa verdadeira cela-enfermaria, e um médico, após tê-lo examinado sumariamente, prescreveu-lhe um tranqüilizante... por via intramuscular. Claude devia aplicar a dose. Entrou na cela dizendo ao paciente:

> — Não vai doer nada.

Recebeu a resposta que já se imagina:

> — *Pas de piqure! Pas de piqure!*

E o iugoslavo encolheu-se no fundo da cela.

Claude insistiu, mas a resposta era uma recusa total e veemente: *"Pas de piqure! Pas de piqure!"* Não havia nada a fazer, Claude trancou com chave a porta da cela e voltou à sala do médico que, também, se mostrou inflexível:

> — O médico aqui sou eu. Minha obrigação é prescrever medicamentos. Você é enfermeiro. Sua obrigação é executar minhas ordens. Entre lá e aplique essa injeção!

Claude voltou à enfermaria, pediu o socorro de quatro de seus amigos mais musculosos e eles foram até a cela, em "fraternidade guerreira". Invadiram o aposento, ergueram o iugoslavo encolhido em seu canto, jogaram-no sobre a cama de bruços e, sem atender às suas súplicas — *Pas de piqure! Pas de piqure!*, — administraram-lhe a injeção prescrita e tal fúria os possuía que bem poderiam ter lhe aplicado muito mais.

Enquanto contava a estória, Claude estava eufórico, hiperexcitado. No final, ficou triste:

> — O que é que eu podia fazer? Eu não era médico. Se eu me tivesse negado, ele poderia ter-me rebaixado de posição, poderia ter impedido minha promoção, poderia ter feito um relatório contra mim. Ele dizia que era ele o responsável, e isso era verdade; ele era o responsável... mas eu é que tive que executar. Apliquei a injeção porque preciso do meu trabalho e não via outra saída. Mas me senti culpado quando olhei para o cara depois da injeção... ele segurava as lágrimas... foi horrível!... mas, o que você teria feito no meu lugar?

É exatamente essa a amostra de um Teatro-Fórum: o que teríamos feito? Então, preparamos o modelo: a chegada do iugoslavo, a prescrição do médico, a primeira recusa, o retorno ao consultório do médico, a busca de aliados musculosos e, por fim, o desenlace.

Claude exigiu que o espetáculo de Teatro-Fórum fosse público: devíamos anunciá-lo ao conjunto do complexo hospitalar, formado de aproximadamente dez pavilhões, um restaurante, a administração etc., e convidar todo o pessoal: os médicos e, sobretudo, os enfermeiros. Claude queria saber como os outros teriam se comportado em seu lugar. O anúncio foi feito e o previsível — que nenhum de nós havia antevisto — aconteceu: os doentes tomaram conhecimento do espetáculo e quiseram vê-lo.

Pânico! Havíamos preparado um fórum interno, já nos encontrávamos diante de uma pequena multidão em potencial e, agora... os doentes! Seria justo admitir sua entrada? Estavam na sala, é claro, mas somente como pretexto, como parte do cenário. Seria correto autorizá-los a assistir às discussões, aos debates, à troca de idéias das quais eles eram "objeto"?

Os "sim" foram majoritários. O Teatro do Oprimido sendo uma forma democrática de teatro (exatamente como ali se praticava!), não podíamos impedir a entrada dos doentes. Eles vieram, entusiasmados... e numerosos: representavam pelo menos oitenta por cento do público.

Para ser franco, tive medo. Era a primeira vez que me deparava com um público como aquele. O que dizer? Difícil de explicar. Não nos esqueçamos de que não sou um terapeuta; sou um homem de teatro. Já tivera que confrontar-me com platéias difíceis. Se essa me parecia ser ainda mais difícil, era precisamente porque eu não queria nem podia me "confrontar" com ela. Não podia nem queria "dirigi-la". Era essa minha enorme dificuldade: como me relacionar com ela? Durante meus trinta e cinco anos de teatro profissional havia conhecido mil maneira diferentes de vivenciar a relação animador-público. Mas nesse caso, tudo era novo para mim.

Cecilia sugeriu que eu procedesse exatamente como o faria numa situação normal. Decidi então não modificar nada, agir como sempre o faço em qualquer Teatro-Fórum. E foi isso que fiz. Expliquei as regras do jogo. Resolvi propor alguns exercícios, os mesmos que me pareciam ser mais eficazes para qualquer outro público. E observei que os doentes os realizavam melhor que os enfermeiros. Comentei isso com Claude, que retrucou:

> — É verdade, mas é porque eles prestam atenção no exercício, enquanto que nós prestamos atenção a eles.

Assim que um estado de comunhão teatral se estabeleceu, começamos a apresentar o modelo.

Foi algo bonito de se ver. Pela primeira vez, doentes assistiam a debates dos quais eles mesmos eram o objeto; pela primeira vez, assistiam a discussões entre médicos e enfermeiros, enxergavam a vida "do outro lado", descobriam o que se pensava a seu respeito, coisa que era, em geral, muito diferente daquilo que diretamente se lhes dizia. Era bonito. E era cada vez mais comovente.

O modelo terminou. Repeti as regras do jogo: aquele que desejava intervir para experimentar uma alternativa precisaria apenas dizer "*stop*!" Os atores interromperiam a ação, o espectador espect-ator substituiria então o protagonista e daria início à improvisação.

Recomeçamos. Na sala, silêncio; um silêncio tenso, que contrastava com a hilaridade da representação do modelo. Ali, os doentes riam; agora, assumiam uma responsabilidade: eles é que eram interrogados. Queríamos saber o que eles pensavam. Silêncio. Primeira seqüência... segunda... finalmente, Claude-personagem (que não era outro senão ele mesmo) ameaça pela primeira vez com a injeção. Silêncio. O iugoslavo não quer injeção. Grita o costumeiro "*Pas de piqure! Pas de piqure!*"

> — *Stop!*

É Robert, um doente esquisito, que apresentava um monte de tiques nervosos e que eu me acostumara a ver andando sorrateiramente pelos jardins, atrás das árvores. Ele interrompe a cena.

Nós paramos. Robert levanta-se e aproxima-se do palco improvisado. Pergunto-lhe, num tom que, a despeito de minha vontade, soa paternal:

> — Compreendeu bem, Robert? Deve mostrar o que acha que Claude deveria ter feito, o que você mesmo teria feito em seu lugar. Entendeu, Robert? Ficou claro?
> — Compreendo bastante bem...

Claude tira sua blusa branca e a entrega a Robert, que se diverte ao vesti-la. Tal como um verdadeiro ator, sente prazer ao envergar o figurino da personagem, ao se sentir personagem, ao se sentir enfermeiro. Por um momento será, ele mesmo, enfermeiro. Ele entra em cena, enquanto que eu, incapaz de evitar o tom paternalista, advirto-o ainda:

> — Robert, mostre o que Claude deveria ter feito!

A cena é retomada dali onde parou: no momento em que o ator que representa o iugoslavo protesta:

> — *Pas de piqure! Pas de piqure!* — que é tudo o que sabe dizer.
> — O quê? pergunta Robert. Explica isso um pouco melhor: você quer dizer o quê?

O ator-iugoslavo, na realidade uma jovem médica, improvisa uma língua estrangeira, um servo-croata fictício, uns resmungos. Sem entender nada, Robert vai até a mesa, pega no telefone, disca um número hipotético e pergunta:

> — É da Embaixada da Iugoslávia? Por favor, mandem urgentemente um tradutor para o hospital, temos aqui um de seus concidadãos que fala, fala, mas ninguém consegue entender bulhufas...

O público ficou comovido. Uma solução tão simples não podia ter sido encontrada senão por um "doente". Nós, os "sãos", não havíamos pensado nisso. Robert, encantado com o efeito causado por sua intervenção, explicou:

> — E se, em sua própria língua, ele tivesse tentado dizer que não podia tomar injeções por causa de uma alergia? A injeção poderia ter matado aquele coitado.

A língua iugoslava era incompreensível para nós. Não falávamos o servo-croata. Contudo, isso não se constituía num motivo para nos recusarmos a ouvi-lo. E, para ouvi-lo, precisávamos de um tradutor.

Naquela noite, muitas outras alternativas foram apresentadas. Nem todas agradaram os espectadores, doentes ou "sãos". Como, por exemplo, aquela apresentada por um outro "doente" que, distraindo a atenção do iugoslavo com uma bola de futebol, conquistou sua confiança e, traindo-a, aplicou-lhe a injeção. Muitos "doentes" e muitos "sãos" se revezaram na busca de soluções viáveis. A última foi a de uma doente internada, uma mulher de aproximadamente cinqüenta anos de idade, melancólica, triste e taciturna que, diante da recusa, diante do grito "*Pas de piqure*!" resolveu despedir-se de sua blusa branca:

> — Ele não quer... eu não vou aplicar a injeção — e saiu do palco sem esperar as palmas que se seguiram. Ela voltou à sua cadeira e permaneceu ali, taciturna, triste e melancólica. Ela, que era "doente", acabava de nos lembrar da dignidade de outro "doente", o iugoslavo. O fato de ter sua saúde abalada não lhe diminuíra sua dignidade essencial de ser humano: "Ele não quer, eu não a aplico!" Ele é um homem. Ele existe e, assim, tem o direito de dizer não. E nós temos o dever de respeitá-lo.

5 PRELIMINARES PARA A UTILIZAÇÃO DAS TÉCNICAS DO ARCO-ÍRIS DO DESEJO

5.1 Os modos

As técnicas apresentadas neste livro podem todas ser utilizadas de maneiras variadas e diferentes. O *modo* constitui uma técnica auxiliar e pode ser utilizada de forma complementar a outra técnica, para aprofundar uma busca que está sendo realizada e facilitar a descoberta e a compreensão de uma cena, bem como das relações que se estabelecem entre as personagens. Uma mesma técnica pode ser aplicada em modos distintos e variados, sendo que cada um deles conservará sua utilidade e suas propriedades peculiares.

O MODO "NORMAL"

O modo normal é a base real sobre a qual uma improvisação é efetuada. Digo real e não realista, porque realista é uma palavra já demasiadamente carregada de conotações de estilo teatral. Numa improvisação, é preciso que se tenha a realidade como objetivo, e não o realismo. O protagonista e os outros atores devem ter a verdade em mente, e não a verossimilhança. Uma improvisação pode ser real mesmo sendo surrealista, expressionista, simbólica ou metafórica. Uma improvisação é real quando é *sentida*.

Antes de dar início a uma improvisação em modo normal, que serve habitualmente de base para qualquer trabalho, aquele que dirige deve assegurar-se — e insisto fortemente nesse ponto — que a estrutura da improvisação seja suficientemente teatral. Então, a improvisação é desenvolvida: seu ponto de partida, a crise e mesmo seu desenlace podem ser conhecidos sem que contudo se saiba — e aí é que entra a parte improvisada — como a ação se desenrolará, quais serão suas características. Toda improvisação se constitui em uma busca, em uma descoberta. Para que essa busca se mostre eficaz, é necessário que a estrutura do ponto inicial seja a mais dinâmica possível.

Para tanto, aquele que dirige deve assegurar-se que cada ator *saiba o que cada personagem quer.* Quero dizer que cada um dos atores deve ser obrigado a viver intensamente o desejo da sua personagem, e não apenas exibir esse desejo no palco. Se cada personagem possuir um desejo intenso, se desejar intensamente alguma coisa — e desejar pode igualmente ser *não desejar*... — esses desejos entrarão inevitavelmente em conflito e desse conflito surgirá a ação dramática. Teatro é conflito, e não mera exteriorização de estados de espírito.

Se essas vontades* que mobilizam as personagens forem vontades essenciais — que apontem para necessidades reais dessas personagens e não para meros caprichos — a ação dramática caminhará para uma crise, onde a escolha deverá ser feita. O *ponto de crise* deve ser entendido como o instante do desenvolvimento de uma estrutura de relações humanas na qual diversas alternativas passam a ser possíveis daí em diante. É por isso que, no Teatro do Oprimido, nos referimos à *crise chinesa*: na língua chinesa não há um único ideograma para a palavra *crise*, mas dois, um significando *perigo* e o outro, *oportunidades*. A colisão desses dois sentidos define o conceito de *crise* segundo a terminologia que usamos.

Geralmente, nas improvisações baseadas em fatos reais da vida dos protagonistas, quando estes últimos chegam a um ponto de crise, costumam escolher a alternativa que menos lhes convém, ou aquela que não desejam, e de cujas conseqüências se arrependerão. De modo geral, é nesse miolo, nesse berço de conflitos, que se encontram os elementos mais importantes da estrutura das relações entre as personagens. Assim, é esse ponto de crise que deverá ser estudado, analisado e aprofundado.

Para atingir uma *crise chinesa* é indispensável que a vontade das personagens seja intensa. O teatro é conflito, e isso pelo simples motivo de que a vida é conflito.

O MODO "ROMPER A OPRESSÃO"

Freqüentemente, os participantes contam histórias e propõem improvisações nas quais o protagonista é extremamente fraco, resignado e despojado de desejos. Isso decorre, em geral, do fato da cena real "já ter acontecido". E, na medida em que tudo o que já aconteceu "continua a acontecer" (em graus de intensidade que diferem de acordo com a importância emocional do episódio vivenciado), o protagonista, com freqüência, já praticamente renunciou: "É isso aí, não há nada a fazer."

---

* Para saber mais sobre o que Boal entende por *vontade* e *contravontade*, ler *Duzentos exercícios e jogos para o ator e o não-ator.*

Se realmente não houver nada a fazer, nem vale a pena tentar. Mas, geralmente, pode-se fazer alguma coisa. A experiência demonstra que o protagonista, pelo simples fato de contar a cena vivida ou de propor uma improvisação da mesma, revela seu desejo de revivê-la, de transformá-la, de examinar suas variantes e alternativas. Sendo assim, é preciso experimentar.

Pode acontecer que a primeira improvisação se revele demasiadamente frágil, sem força, sem interesse. Nesse caso, é necessário retrabalhá-la para que, posteriormente, os outros participantes possam intervir e para que o próprio protagonista possa recarregar-se do desejo de transformar a cena e arriscar outras alternativas. Notemos que, caso nos encontremos diante de um conflito fraco demais ou desinteressante, nossa criatividade não poderá ser estimulada. Seria como se assistíssemos a uma luta de boxe em que um dos boxeadores já entrasse no ringue mancando, apoiando-se em muletas. Evidentemente, tal competição não despertaria nosso interesse, na medida em que o seu final seria previsível antes mesmo do primeiro golpe ser desferido. O mesmo acontece com o teatro, com a improvisação. É preciso que o protagonista tenha possibilidades de vencer. Se, pelo contrário, o protagonista for inexoravelmente fadado ao fracasso, devido à sua fraqueza inata ou por causa da extrema disparidade das forças em conflito, não sejamos masoquistas: não trabalhemos teatralmente uma cena que com certeza nos levará ao desespero.

O modo *romper a opressão* consiste fundamentalmente em pedir ao protagonista para que reviva a cena não como ela realmente ocorreu, mas como ela poderia ou poderá se dar no futuro. Os antagonistas, evidentemente, não permanecerão inertes, reagirão e a temperatura do conflito apresentará tendência a aumentar. Assim, a dinâmica tendo sido restaurada, a situação se tornará mais clara e as alternativas mais evidentes.

O modo *romper a opressão* pode ajudar, mas às vezes se mostra insuficiente. Isso porque, por vezes, o próprio protagonista não conhece, ou não reconhece, ou simplesmente não enxerga alguns elementos essenciais à cena. Nesses casos, lançamos mão do modo *parem e pensem*.

O MODO "PAREM E PENSEM!"

O modo *parem e pensem* é uma técnica de repetição que venho utilizando há vários anos durante ensaios de espetáculos do chamado *teatro normal*.

Esse modo está baseado no fato de que, da mesma forma como não podemos impedir nossos corações de baterem e nossos pulmões de respirarem, não podemos evitar que nosso cérebro pense. Nossos sentidos funcionam de forma permanente: percebemos constantemente o que tocamos, sentimos continuamente o cheiro que respiramos, nossos ouvidos não deixam de escutar, nosso paladar detecta sabores e, mesmo com as pálpebras fechadas, nossos olhos continuam sempre a ver através dos olhos da lembrança. Essas sensações, presentes ou memorizadas, continuam a nos emocionar, com intensidades variáveis, às vezes imperceptíveis. Elas fazem com que pensemos, e pensamos com a velocidade do relâmpago. Experimentamos centenas de pensamentos por segundo; o pensamento é veloz e indomesticável. Evidentemente, não temos capacidade para traduzir em palavras todos esses pensamentos. Uma palavra ocupa tempo e espaço. É necessário algum tempo para pronunciar uma palavra, mesmo quando isso é feito mentalmente, de boca fechada. Às vezes, uma fração de segundo é suficiente para que tenhamos uma idéia — "Tenho uma idéia!" — e aí está ela, inteira, completa, ramificada e complexa. Todavia, se nos pedissem para expor essa idéia que nos veio como um relâmpago, precisaríamos de muito tempo para explicá-la. O pensamento voa com a velocidade da luz, mas sua enunciação, sua articulação em palavras compreensíveis para o interlocutor viaja, por sua vez, em carroça de bois.

Assim, pensamos luz e falamos matéria. Nisso, muita da luz permanece desprovida de carne, quase nada daquilo que pensamos é expressado.

Este modo é relativamente simples: assim que a improvisação esteja encaminhada, o diretor dirá "Pare!" cada vez que suspeitar um gesto encobrindo coisas ocultas. Os atores deverão então congelar seus movimentos. Se um deles estiver caminhando e seu pé estiver no ar, deverá deixá-lo no ar. Se outro estiver estendendo a mão a um terceiro e suas mãos ainda não se tiverem tocado, não deverão se tocar. Se o "Pare!" surpreender um ator olhando para aquilo que precisamente queria evitar, deverá assumir o olhar. E todos permanecerão imóveis. O diretor dirá então: "Pensem!" Ainda imóveis, sem nenhum tipo de censura ou de autocensura, deverão todos falar, falar tudo, falar sem parar, transformar em palavras todos os pensamentos que lhes virão à cabeça. Sem censura e sem autocensura, deverão permitir que *seu corpo pense*, que pense em sua posição no espaço e também em relação aos outros corpos, às outras pessoas e aos objetos.

Depois de um tempo, o diretor dirá: "Ação!" e os atores retomarão a improvisação a partir de onde foi interrompida.

Durante a ausência de movimento, todos os pensamentos não expressados terão ocasião de expressar-se; do mesmo modo, todos os pensamentos ocultos poderão vir à luz com mais facilidade. E descobriremos algo que estava pronto para sair, coisas nas quais pensávamos sem termos consciência disso, coisas que, contudo, eram pensamentos, sensações e emoções, capazes de acarretar conseqüências, boas ou más.

Esse modo ajuda, assim, a tornar consciente, a verbalizar e, conseqüentemente, a transmitir, a tornar compreensível o que estava oculto, ou diluído, ou ainda não perceptível.

O MODO "SUAVE E MACIO": LENTO E BAIXO

Às vezes, uma cena se torna demasiadamente violenta. Nesse caso, os atores que a representam têm tendência a ser menos criativos, a não mais improvisar profundamente, a despender toda a sua energia no grito e na força física, em crispação e em tensões unicamente musculares. É então aconselhável que o diretor proponha o modo *suave e macio:* depois de alguns minutos de uma improvisação normal, mas violenta — é mister não esquecer que a violência pode servir para "carregar" os atores —, o diretor pede que, durante o resto da improvisação, os atores falem o mais baixo possível, com uma voz apenas audível, de modo mais lento, embora claro. Seus movimentos também devem ser muito lentos: devem mover-se em câmera lenta.

Ao falar tão baixo e ao se mexerem tão lentamente, os atores adquirem um ampliado poder de auto-observação, tornam-se espectadores mais atentos em relação a si mesmos e às suas ações. Por causa da lentidão, cada gesto aparece amplificado; através de seu tom secreto, as palavras revelam seus verdadeiros conteúdos.

O modo *suave e macio* pode ser utilizado no processo de trabalho de qualquer técnica do Teatro do Oprimido, particularmente após a utilização do modo *normal*, caso este último se torne demasiadamente agressivo ou duro. É, também, parte integrante da técnica que desenvolveremos mais adiante (*Imagem do antagonista*). Trata-se de um modo ao qual apelo freqüentemente durante ensaios de espetáculos de teatro convencional; traz a sensibilidade dos atores à flor da pele e

lhes possibilita perceber com maior acuidade suas relações com as outras personagens.

O MODO "FÓRUM RELÂMPAGO"

Em uma sessão de Teatro-Fórum, o espect-ator tem o direito de interromper a ação para experimentar sua alternativa. Para que isso aconteça, necessita de tempo. É preciso conceder-lhe todo tempo que for preciso e garantir-lhe toda a tranqüilidade para que ele possa aplicar sua tática ou estratégia da melhor maneira possível. Isso porque trata-se, aqui, de verificar profundamente cada uma das alternativas.

Não obstante, é possível que, no processo de trabalho de *O arco-íris do desejo*, o fórum não seja utilizado para a análise detalhada de cada intervenção, mas para fornecer ao protagonista uma paleta de possibilidades, mesmo que estas não sejam senão enunciadas, anunciadas ou antecipadas. No Teatro-Fórum propriamente dito, onde o que importa é poder analisar a situação proposta, poder estudá-la objetivamente, é necessário que cada intervenção seja feita em toda liberdade e em toda segurança. Entretanto, acontece que, no caso de *O arco-íris do desejo,* se a situação em si mesma é importante, o protagonista o será ainda mais do que a situação. Não se trata de verificar "o que *nós poderíamos fazer* em tal situação", mas "o que *o protagonista pode fazer* numa situação como essa, e se ele é capaz de fazê-lo". Ao transferir o centro da atenção da situação para o protagonista, o modo *fórum relâmpago* apresenta essa virtude de oferecer-lhe toda uma gama de sugestões: "E se você experimentasse algo mais ou menos assim?" A própria imprecisão da proposta permite que o protagonista a adapte, mais tarde, às suas possibilidades reais.

O modo *fórum relâmpago* consiste, assim, em um fórum rápido, corrido. Para tanto, o diretor pode até mesmo colocar os participantes em fila e, diante do protagonista que observa a improvisação, mandá-los ao palco um a um. Ali tomarão, cada um à sua vez, o lugar do protagonista. Cada um disporá de um tempo bastante curto, de um ou dois minutos no máximo, para experimentar, de forma condensada porém intensa, sua alternativa. O diretor limitará, a seu critério, o tempo reservado a cada um e ele enviará ao palco uma outra pessoa que ocupará o lugar da precedente sem que, contudo, a improvisação pare. Isso quer dizer que o antagonista continuará sua ação até que o último ator tenha experimentado sua proposta ou até que o verdadeiro protagonista retome seu lugar.

O MODO "ÁGORA"

O modo *ágora* verifica as forças que agem dentro do protagonista, durante seus momentos de repouso; não as forças que agem durante a própria ação — ação de conflito em relação a outras personagens — mas as que agem quando ele está em conflito consigo mesmo, quando ele se opõe a si mesmo.

Se possível, sempre que utilizarmos uma técnica que, de modo geral, analise e decomponha os elementos da vontade ou do desejo do protagonista, como ocorre na técnica específica chamada *arco-íris do desejo*, é desejável concluir pelo modo *ágora*. Isso consiste em fazer o protagonista sair do palco e pedir às outras personagens que é desejo do protagonista que dialoguem entre si.

O modo *ágora* pode também ser utilizado quando há vários antagonistas. Nesse caso, o protagonista será excluído e serão os antagonistas que entrarão em conflito entre si, se aliarão, criarão novas estruturas.

O MODO "FEIRA"

A grande vantagem do modo *feira* é a de libertar os atores da pressão excessiva que o público exerce, já que, mesmo se for considerado como um grupo de espect-atores, ele possui uma presença física. Os atores correm o risco de ficar tensos quando um público os observa, quando a totalidade do público está concentrada na observação de uma mesma ação. Podemos, então, apelar para o modo *feira*: várias improvisações são apresentadas simultaneamente, permitindo assim aos atores concentrarem-se exclusivamente naquela da qual participam. A confusão reinante em uma sala possui efeitos estimulantes e exacerba a criatividade de cada ator. Às vezes, a multiplicação de movimentos e de sons ajuda a concentração ao invés de prejudicá-la.

Para o ator, concentrar-se não significa colocar-se num estado próximo ao nirvana, num estado de vazio. Para ele, concentrar-se quer dizer dotar-se da capacidade de dirigir intensamente sua atenção e percepção para aquilo que realmente o interessa e com o qual entra em contato, estabelece uma relação. Se esse "aquilo" é outro ator, concentrar-se significa estabelecer com ele, uma inter-relação intensa, ao falar e ao ouvir, ao ver e ao ser visto, ao dar e ao receber.

O MODO "OS TRÊS DESEJOS"

Ao observar uma cena, uma situação, fora do momento fugaz em que ela se desenvolve, é possível que não consigamos compreender o que realmente quer o protagonista, fato que pode impedir que o ajudemos, que imaginemos — e lhe forneçamos — alternativas.

O modo *os três desejos* pode desbloquear a situação. O diretor impõe a transformação da cena em imagem fixa, concede ao protagonista o direito de realizar três desejos, e dirá: "Primeiro desejo já!" Dez segundos depois: "Pare!" E assim em diante, três vezes. O protagonista terá direito de modificar substancialmente a imagem da cena a cada desejo, sem que os atores o atrapalhem ou o ajudem. O protagonista deverá efetuar sozinho todas as modificações necessárias ou por ele desejadas.

Neste modo, o próprio protagonista esculpe seus desejos manipulando a imagem, modificando-a fisicamente e, nesse processo, modificando-se a si mesmo.

Por vezes, depois da primeira série de três desejos, proponho ao protagonista outros três desejos; e depois, mais três. Ocorre algo bastante curioso: quase sempre o protagonista se cansa de desejar, ou opta por parar no terceiro ou quarto desejo, revelando assim que seu desejo consistia, sobretudo, em eliminar aquilo que ele não desejava, em suprimir aquilo que o atrapalhava, sem que contudo desejasse criar algo de novo. Freqüentemente, no final da técnica, proponho que ele encene um último desejo e deixo-lhe, para tanto, todo o tempo de que necessitará para ir até o fim. Geralmente, ele responde: "Isso leva tempo demais", como se o ser humano não estivesse preparado para realizar os seus desejos, mas, no máximo, para desejá-los. Como se o melhor fosse não realizar o primeiro desejo, já que, depois dele, ainda vêm o segundo, o terceiro e o derradeiro. Não obstante, nossa vida é permanentemente marcada pelo desejo, pelo querer, pela necessidade, mesmo quando nosso único desejo é desejar...

O MODO "DECALAGEM"

Este modo consiste em separar o *monólogo interno* do *diálogo externo* e do *desejo em ação*. Trata-se, num primeiro momento, de pedir aos atores da imagem para que verbalizem, durante alguns minutos, os pensamentos que lhes ocorrem, e isso mantendo a imagem imóvel e rígida. Em um segundo momento, se lhes pedirá para que dialoguem, permanecendo, tanto quanto possível, imóveis. Finalmente, numa terceira fase, deverão procurar mostrar, por meio de uma ação física muda, seus desejos, assim convertidos em realidade: a imagem em movimento.

O MODO "REPRESENTANDO PARA SURDOS"

Essa técnica é particularmente útil quando uma cena parece depender muito das palavras, à custa da ação ou da expressão corporal; em tais casos, parece às vezes que a cena pode ser trabalhada como uma rádio-novela. Em *representando para surdos,* os atores retomam a improvisação de uma cena, procurando, dessa vez, torná-la o mais clara possível para espectadores como se eles fossem mesmo surdos. Os gestos se tornarão, assim, mais significativos, mais densos, mais fortes. Sem o auxílio das palavras, os atores se aplicarão a fazer compreender através de seus corpos, seus movimentos, os objetos que utilizam, a duração de suas ações — em suma, através de seus sentidos, tudo aquilo que, anteriormente, era traduzido em palavras. Quando não podemos verbalizar alguma coisa, são nossos corpos que passam a falar.

5.2 A improvisação

A maior parte das técnicas do *arco-íris do desejo* começa por uma improvisação. A complexidade e a riqueza do jogo de imagens que se segue dependem da complexidade e da riqueza dessa primeira improvisação. Para poder melhor desenvolver essa primeira etapa, que é fundamental, convém que o diretor adote algumas precauções:

1 Ordene que o protagonista escolha, ele mesmo, cada um dos participantes; o diretor não deve aceitar que ele exija, às cegas, "dois homens e duas mulheres". Não! Cabe ao protagonista determinar quais homens e quais mulheres. Um diretor já pode perceber muita coisa através do próprio processo de escolha: quais os atores que foram selecionados, mas também quais não foram escolhidos; a escolha foi rápida ou exigiu tempo? O protagonista hesitou entre um e outro ator? Voltou atrás de uma primeira decisão? Durante essa escolha, o corpo do protagonista se move, esse movimento é, por si só, como um trecho escrito; é possível e necessário decifrar essa escrita.

2 O protagonista deve exercer as funções de dramaturgo e de diretor: deve compor o cenário, indicar os conflitos e as características psicológicas das personagens e propor os movimentos — a marcação — da cena. Os atores devem seguir à risca todas as indicações do protagonista.

3 Se a improvisação demonstra ser teatralmente pobre (por exemplo: atores sentados.uns diante dos outros em torno de uma mesa), o diretor deve — de uma maneira maiêutica — efetuar muitas perguntas: sobre o local da ação e sobre seus arredores; sobre os movimentos, os hábitos, os costumes, o trabalho desses personagens. Seus movimentos possuem uma importância toda especial: o que fazem as personagens enquanto falam? Se movem? E enquanto trabalham? Quando e como se distraem? É freqüentemente nos movimentos que os rituais opressores se incrustam. É, também, por causa disso que o diretor deve pedir às personagens, tanto quanto possível, que entrem em cena e que não comecem a improvisação estando já instaladas no palco. A entrada em cena é, também, uma escrita.
Para enriquecer com detalhes a improvisação inicial, o diretor pode solicitar, também, que os atores e o protagonista repitam a cena de acordo com o modo *representando para surdos*, isto é, que a repitam sem utilizar palavras. Na medida em que amplia os gestos, os movimentos e as expressões fisionômicas, esse tipo de repetição torna mais eloqüentes as personagens e a cena representada.

4 O diretor deve sobretudo insistir para que cada um saiba claramente o que cada personagem *quer*. O teatro é conflito, ação. O ator não deve apenas expor, deve agir. O ator é um verbo, não um adjetivo. Romeu é um homem que ama uma mulher; ele não é o amor alado, não é um rosto apaixonado. Qual é a vontade de cada um? Eis o que é absolutamente essencial, mesmo quando sua vontade é a de não querer nada.

5.3 Identificação, reconhecimento e ressonância

Em várias técnicas apresentadas na segunda parte deste livro, torna-se necessário que ora o protagonista, ora os outros participantes construam imagens.

Para que um complexo de imagens possa ser dinamizado, é preciso que os atores que as animarão nutram sentimentos fortes e intensos em relação a cada uma delas. Caberá ao diretor verificar qual é essa relação. Tendo em vista os objetivos do trabalho, acreditamos que apenas três tipos de relação entre o ator e a imagem nos levarão a resultados ricos e criativos.

A IDENTIFICAÇÃO

Pode-se falar de identificação quando o ator está prestes a dizer: "Eu sou exatamente assim." Desses três tipos de relação ator-imagem, a identificação é a mais forte na medida em que é a própria personalidade do ator que anima essa relação, sua própria sensibilidade, e não apenas o conhecimento aproximado que ele possa ter da sensibilidade de outra pessoa.

O RECONHECIMENTO

"Não sou nem um pouco assim, mas sei muito bem de quem se trata!" Nesse caso, o ator será mobilizado através de seus conhecimentos de um "outro", de suas experiências de vida passada com um "outro"; será mobilizado não por causa de sua relação com ele mesmo, mas por sua relação com esse "outro". Essa relação será mais intensa se o ator tiver vivido ou se ainda estiver vivendo uma relação de oposição à imagem (ou à personagem) que ele afirma conhecer ou reconhecer.

A RESSONÂNCIA

Dos três tipos de relação ator-imagem, a ressonância é o mais difundido e certamente não o menos importante. A ressonância é extremamente útil para determinadas técnicas que exploram precisamente as relações aleatórias e ocasionais, e que realizam uma pesquisa "ao acaso". Trata-se de um tipo de relação na qual a imagem ou a personagem despertam no ator sentimentos e emoções que ele não pode identificar ou delimitar senão vagamente. "Ele é assim, mas poderia ser diferente"; "Eu não sou assim, mas gostaria de ser"; "Ele poderia ser pior"; "Não sei, mas tenho a impressão" etc.

Essas três espécies de inter-relação se mostrarão tanto mais eficazes quanto mais intensas forem. A identificação não é nem mais nem menos importante que a ressonância, e nem estas últimas são menos relevantes que o reconhecimento. Todas as três são úteis e todas as três produzirão resultados e descobertas na medida de sua intensidade e de sua riqueza, e também na medida da paixão com a qual o ator se entregará e animará a imagem ou a personagem.

5.4 As quatro catarses

Falamos de catarse como se todas as suas formas fossem iguais. Contudo, existem diferenças que são importantes e que podem até torná-las antagônicas.

Independentemente de sua forma, a catarse (do grego: *katharsis*) significa purga, purificação, limpeza. Nesse ponto é que se encontra sua grande e única semelhança: o indivíduo ou o grupo se purifica de qualquer elemento perturbador de seu equilíbrio interno. A purga do agente perturbador se constitui no elemento comum a todos os fenômenos catárticos.

As desigualdades residem na natureza daquilo que é purgado ou eliminado. Na minha opinião, existem quatro principais formas de catarse: uma forma clínica, uma forma aristotélica, a forma utilizada por Moreno e a usada pelo Teatro do Oprimido (inclusive pelas técnicas de *O tira na cabeça*, das quais a catarse é parte integrante).

A CATARSE CLÍNICA

A catarse clínica busca eliminar os elementos ou as causas de sofrimentos físicos, psicológicos ou psicossomáticos dos indivíduos. Trata-se de expulsar um elemento ou uma substância qualquer que se introduziu no corpo humano ou que o corpo secretou. Isto é, trata-se de eliminar alguma coisa cujas origens se encontram dentro ou fora do indivíduo e que provoca nele uma doença. Por exemplo, se eu comer algo estragado, ou se eu engolir um veneno, um purgante ocasionará a expulsão desse elemento nocivo e minha saúde será restabelecida. Para cada doença se procurará o medicamento ou o antídoto que a eliminará, purificando assim nossos corpos e tranqüilizando nossas almas.

Aristóteles, além da catarse trágica, falava *em catarse rítmica:* o médico devia descobrir o "ritmo" da doença mental de seu paciente e então fazer com que este último cantasse e dançasse seguindo esse ritmo, apoiando-se em instrumentos musicais. Acreditava-se que o paroxismo rítmico expulsaria os ritmos psíquicos desordenados, reconduzindo assim o paciente ao equilíbrio e ao descanso.

A catarse clínica poderia, dessa forma, agir sobre o físico (especialmente no que toca aos purgantes) e sobre o psicológico (no caso da catarse rítmica grega, bem como no da catarse definida por Moreno).

A CATARSE "MORENIANA"

Moreno definiu muito bem sua utilização particular da catarse no famoso *Caso Bárbara*. Bárbara era uma comediante de caráter irascível e violento. Não conseguia controlar o ódio e a violência que brotavam dentro dela. Suas relações com os outros — inclusive e sobretudo com seu marido — eram muito difíceis e pioravam constantemente. Bárbara era comediante na trupe de Moreno. Um dia, ela teve que interpretar uma prostituta violenta e irascível. O fato de representar tal personagem — em parte idêntico a ela própria — a purificou dessa violência e desse ódio que a faziam sofrer. Isso permitiu-lhe adaptar-se à vida social, que era o seu desejo, mas que até então lhe fora impossível conseguir.

Na catarse "moreniana", o que é expulso é, de certo modo, um veneno. Podemos afirmar que o que se busca é também a felicidade do indivíduo (nesse caso exemplar, o de Bárbara e de seus próximos).

A CATARSE ARISTOTÉLICA

A catarse aristotélica é a catarse trágica. Trata-se de uma forma teatral coercitiva, tal como a estudei em meu livro *O Teatro do Oprimido*. Os espectadores da tragédia grega (como também os dos filmes de bangue-bangue de Hollywood) se submetem a um processo que começa pela exaltação de suas próprias culpas trágicas (*harmatia*, em grego), coincidentes com as do protagonista, do herói. Então, segue-se a *peripeteia*, a mutação da felicidade causada por essa exaltação inicial (Édipo se torna rei, Bonnie e Clyde ocupam-se dos bancos com sucesso) em infelicidade (Édipo descobre seu destino, Bonnie e Clyde se vêem às voltas com a polícia). Esse processo desemboca na confissão de culpas (*anagnorisis*), assimilada empaticamente pelos espectadores que também procedem a fazer seu *mea culpa*, e na *Katastrophé* (os olhos furados de Édipo, a morte de Bonnie e Clyde).

Na catarse aristotélica, o que é eliminado é sempre uma tendência do herói de violar a lei, independentemente de ser humana ou divina. Antígone afirma o direito da família contra a lei e o direito do Estado. Édipo sustenta o poder de contrariar o destino, a *moira*. Nos bangue-bangues clássicos, os pobres índios ou mexicanos declaram poder contrariar a lei do general Custer. E todos eles fracassam! Os espectadores se assustam e sofrem a catarse. Purificam-se de seu desejo de transformação já que, na ficção do espetáculo, já viveram essa transformação.

Essa forma de espetáculo — desmobilizadora e tranqüilizadora — busca, por meio da catarse, adaptar o indivíduo à sociedade. Para quem está de acordo com os valores dessa sociedade, é evidente que essa forma de catarse é útil. No entanto, será que concordamos sempre com todos os seus valores?

A CATARSE NO TEATRO DO OPRIMIDO

Na formas convencionais de teatro, a ação dos atores (ou das personagens) é observada pelos espectadores. Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, os espectadores não existem no simples "*spectare = ver*"; aqui, ser espectador significa ser participante, intervir; aqui, ser espectador quer dizer preparar-se para a ação, e *preparar-se* já é por si só uma ação.

No teatro convencional, existe um código: aquele da não-ingerência dos espectadores. No Teatro do Oprimido, vige outra proposta: a interferência, a intervenção. No teatro convencional, apresentam-se imagens do mundo para que sejam contempladas; já no Teatro do Oprimido, essas imagens são oferecidas para serem destruídas e substituídas por outras. No primeiro caso, a ação dramática é uma ação "fictícia", que substitui a ação "real"; no segundo, a ação que é mostrada no palco se constitui numa possibilidade, numa alternativa, e os espectadores-interventores (observadores ativos) são convidados a criar novas ações, novas alternativas que não são substitutas da ação real, mas repetições, pré-ações que precedem — e não substituem — a verdadeira ação que se quer transformadora de uma realidade que se pretende modificar.

No caso de uma relação teatral convencional, o ator age no meu lugar, mas não em meu nome. Em um espetáculo do Teatro do Oprimido, todos podem intervir. O fato de não interferir já consiste numa forma de intervenção: eu *decido* entrar em cena, mas também posso *resolver* não fazê-lo; sou eu quem escolhe. Aquele que sobe ao palco para experimentar sua alternativa o faz *em meu nome* e não *em meu lugar*, porque eu, simbolicamente, estou lá com ele. Sou — como ele — um espectador de novo tipo: um espect-ator. Vejo e ajo.

A finalidade do Teatro do Oprimido não é a de criar o repouso, o equilíbrio, mas é a de criar o desequilíbrio que dá início à ação. Seu objetivo é DINAMIZAR. Essa DINAMIZAÇÃO e a ação que provém dela (exercida por um espect-ator em nome de todos) destroem todos os bloqueios que proibiam a realização dessa ação. Isso quer dizer que ela purifica os espect-atores, que ela produz uma catarse. A catarse dos bloqueios prejudiciais.

Que seja bem-vinda!

PARTE II • A PRÁTICA

1 AS TÉCNICAS PROSPECTIVAS

1.1 A imagem das imagens

O trabalho com um novo grupo deve iniciar-se com esta técnica. *A imagem das imagens* pode também ser utilizada para avaliações periódicas de um grupo. Ela relaciona os problemas individuais, singulares, com os problemas coletivos vividos pelo grupo.

Primeira etapa: as imagens individuais

Os participantes formam grupos de quatro ou cinco pessoas. Cada participante desses grupos deverá, num curto espaço de tempo, imaginar uma opressão atual (que ainda age no presente, ou que poderá voltar a se manifestar). Essa imagem pode ser realista ou surrealista, pode ser simbólica ou metafórica. A única coisa que importa é que ela seja verdadeira, que ela seja sentida como verdadeira pelo protagonista.

O protagonista esculpe a imagem e, depois, ocupa seu lugar na imagem, isto é, assume sua posição de oprimido. É proibido falar durante a construção da imagem. Para fazer com que os outros o compreendam, o protagonista pode utilizar a *linguagem de espelho,* produzindo ele mesmo o gesto e a expressão do rosto que ele quer ver reproduzidos, ou então a *linguagem da modelagem,* tocando o ator com suas próprias mãos, do mesmo modo como um escultor faria com uma estátua. A interdição da palavra se faz necessária para permitir que todos os participantes realmente vejam a imagem. A imagem é uma linguagem; se ela for falada, todas suas possíveis interpretações serão reduzidas a uma só e a polissemia da imagem será destruída. Entretanto, é precisamente nessa polissemia que reside a riqueza dessa linguagem.

O protagonista deve necessariamente conservar sua própria posição de oprimido dentro da imagem. Atribuirá aos outros participantes as posições que desejar, seja como opressores, seja como aliados.

Durante essa primeira etapa, cada um dos quatro ou cinco participantes do pequeno grupo construirá, um de cada vez, sua imagem individual, sendo que os que estão sendo modelados não deverão procurar influenciar a imagem.

Segunda etapa: o desfile das imagens

Em uma segunda etapa, todo o grupo maior se reúne e cada grupinho entra em cena, no *espaço estético,* um de cada vez. Ali volta a realizar, diante de todos, cada uma das imagens.

Para cada imagem, o diretor pede que o grupo que assiste faça comentários objetivos. Comentários subjetivos também podem ser expressados, mas o diretor deve frisar que não se trata senão de percepções individuais que não devem ser *interpretações.* Se na imagem apresentada uma pessoa estiver sentada ou de pé, isso se constitui num dado objetivo, que poderá ser percebido de diferentes maneiras subjetivas. É por isso que o diretor deve estabelecer a diferença entre observações do tipo "vejo isso ou aquilo" (coisa que todos podem enxergar) e as de tipo "isso me dá a impressão de...", "isso me parece...".

Assim, uma a uma, todas as imagens devem desfilar diante de todo o grupo. A essa altura, o diretor enfatizará os pontos comuns às diferentes imagens. Se o grupo for mais ou menos homogêneo, é bem provável que muitos gestos, posturas e relações físicas sejam semelhantes.

Terceira etapa: a imagem das imagens

Em seguida, o diretor proporá ao grupo formar com todas essas imagens uma única imagem, que conterá os elementos essenciais destas últimas. Para auxiliar, pode-se começar pela imagem do principal oprimido, o escultor. Os participantes deverão, um a um, apresentar suas imagens do oprimido, utilizando para tanto seus próprios corpos. Os participantes escolherão a mais representativa do grupo, a mais completa, não a "melhor", "a mais bonita", mas a mais consensual.

Duas imagens podem ser igualmente representativas, oferecendo duas vertentes, duas características, ambas essenciais, do oprimido principal. Nesse caso, pode-se então construir dois grupos de imagens.

Depois, em torno da imagem central (a imagem do oprimido) serão construídas, uma a uma, as outras imagens, que se relacionarão com a imagem central e que completarão o quadro ao retomar os elementos importantes do conjunto das imagens individuais.

Quarta etapa: a dinamização

Para dinamizar a imagem das imagens, o diretor deve verificar o grau de inter-relação ator-imagem:

1. Todos os participantes estão se identificando com as imagens que representam? Os que responderem afirmativamente permanecerão nessas imagens. O diretor perguntará então aos outros participantes se há alguns que se identifiquem com as imagens restantes, isto é, aquelas com as quais os atores que as representavam não se identificavam. Se houver respostas positivas, esses participantes substituirão os primeiros.
2. Se, a despeito disso, permanecerem imagens com as quais nenhum dos participantes se identificou, o diretor lhes perguntará se eles reconhecem essas imagens ou personagens. O procedimento é o mesmo: os atores qua as reconhecerem permanecerão na imagem e, caso já raro, se ainda sobrarem imagens ou personagens não reconhecidas, o diretor formulará essa mesma pergunta aos outros participantes do grupo.
3. Se, caso raríssimo, uma ou várias imagens não forem reconhecidas, o diretor perguntará — como sempre, primeiro aos atores da imagem e depois aos outros — se eles sentem qualquer *ressonância* com essas imagens ou personagens.

Tendo verificado essas inter-relações participantes-imagens, pode-se passar para as três formas de dinamização.

Primeira dinamização: o monólogo interno

Durante aproximadamente três minutos (o tempo a ser estabelecido dependerá da criatividade do grupo), todos os atores que integram a imagem deverão falar, sem interrupção, o que é que suas personagens estão pensando nesse momento específico. Os atores, imóveis, dirão tudo o que lhes vem à cabeça, não enquanto atores, mas enquanto personagens; isto é, tudo o que estiver relacionado à situação das personagens que eles animam e não à situação teatral que eles — atores — estão vivendo. Esse falar ininterruptamente pode ser extremamente difícil. É preciso avisar aos atores dessa dificuldade para que ela mesma os estimule. Em geral, depois de um começo difícil, os atores se habituam e acontece que, os três minutos tendo sido esgotados, muitos deles ainda tenham vontade de continuar. Essa etapa alimenta enormemente as imagens.

Segunda dinamização: o diálogo

Durante aproximadamente mais três minutos, os atores, sempre imóveis, poderão dialogar. Como não podem mover-se, se um ator quiser falar com outro que não vê, ou se quiser combinar uma ação com ele, deverá encontrar um meio — sempre imóvel — de enfrentar essa dificuldade.

Terceira dinamização: o desejo em ação

Muito vagarosamente, em câmera lenta, e dessa vez sem falar sequer uma palavra, sem emitir nenhum som, os atores se moverão e procurarão mostrar os desejos de suas personagens. Esta forma de dinamização também durará alguns minutos.

A PRÁTICA

A ameaça de Alzira

No Rio de Janeiro, em setembro de 1988, aplicamos esta técnica com um grupo composto de umas vinte pessoas. Chegamos a uma imagem coletiva na qual o principal oprimido estava no centro, sentado no chão — incapaz, assim, de caminhar —, as mãos presas entre as pernas — impossível, assim, de utilizá-las para se defender ou atacar — os olhos fixos no chão — não vendo, assim, nada senão o solo, e nada daquilo que se passava à sua volta.

Esses três elementos são encontrados com muita freqüência nas imagens do oprimido principal: pés que não andam, mãos que não podem agarrar nada, olhos que não vêem. Dessa maneira, todas as imagens construídas em torno desse oprimido são imagens que ele pressente.

Em torno dessa figura central, os participantes criaram um verdadeiro muro de estátuas:

1 Alguém aponta o dedo para o oprimido principal, acusando-o de frente.
2 Alguém vai embora ou, pelo menos, olha em outra direção.

3 Duas pessoas se abraçam com ternura, alheias ao que se passa com os demais.
4 Uma pessoa fica de pé atrás do oprimido principal, com as mãos pousadas sobre sua cabeça, como alguém que quer empurrá-lo para baixo.
5 Outra, mais afastada, lhe dá um chute, mas sem tocá-lo.
6 Há uma figura autoritária, que parece estar fazendo um discurso.
7 Uma mulher, personificada por Alzira, na atitude de alguém que quer ir embora, o rosto desesperado e ameaçador.

Foram essas as imagens que mais sensibilizaram o grupo e que, sob formas semelhantes, encontravam maior presença entre as imagens individuais. Para o grupo, a figura 1, de dedo em riste, e a figura 6 eram as mais irritantes e as mais revoltantes; representavam os opressores mais ferozes. As figuras 4 e 5, mesmo sendo aparentemente as mais violentas, eram percebidas como agressivas, mas não realmente como opressoras. Não haviam sido interiorizadas pelos oprimidos e o medo que elas causavam não era senão físico. Já as figuras 2 e 3 produziam sofrimento porque, na realidade, realizavam aquilo que os oprimidos do grupo tinham vontade, mas não tinham a coragem de fazer: ir embora e amar. Essas duas figuras representavam simultaneamente seus desejos e suas lacunas.

Por fim, foi com a última imagem, a de Alzira, aquela que queria ir embora mas que ficava, que estava desesperada mas ameaçadora, que a maioria dos participantes se identificou. Identificavam-se mais com Alzira do que com o oprimido principal que, não obstante, reconheciam como sendo eles próprios: "Somos assim: temos pernas e não andamos, mãos e nada seguramos, olhos e nada vemos."

Contudo, Alzira os comovia mais profundamente.

Seguimos as três etapas da dinamização. No monólogo interno, o ator que animava a imagem do oprimido apresentou muitas dificuldades para pensar em outra coisa que não fosse *"não": "Não quero, não irei, não posso, não devo."* As seis imagens que compunham o "muro" expressavam:

1 "Devo assustá-lo porque, se sentir medo, ele me obedecerá."
2 Pensamentos em relação ao futuro: um outro emprego, um outro país, amigos, uma vida nova.
3 Pensamentos de amor.
4 "Ah, se eu pudesse sentar-me sobre sua cabeça."
5 Pensamentos de violência física.
6 Autocontemplação narcísica.

A sétima imagem foi absolutamente coerente nas duas primeiras etapas da dinamização e não disse nada senão aquilo que se podia esperar dela. No entanto, surpreendeu-nos na terceira dinamização; veremos como, posteriormente. No momento, nos ateremos ao monólogo interno. Essa imagem mostrou o ódio que a animava contra "essa gente", sua incapacidade em se adaptar a pessoas tão medíocres, seu anticonformismo, sua necessidade de partir, de fugir para qualquer lugar.

A segunda etapa da dinamização se deu da seguinte maneira:

1 A imagem acusou o oprimido de vagabundagem, incapacidade, incompetência, fraqueza, nulidade.
2 Chamou uma figura longínqua, que não víamos e, feliz, falou com alguém que não ouvíamos: eles estavam partindo juntos.
3 Falaram de amor, como é normal em sua situação.
4 Foi incapaz de dialogar e seguiu o fio de seus pensamentos, do tipo "ah, se eu pudesse...", que nos pareceram cômicos, já que, estando com as mãos estendidas a alguns centímetros do pescoço do oprimido e tendo podido estrangulá-lo, o "ah, se eu pudesse..." soava mais como um "ah, se eu quisesse..."
5 Revelou sua megalomania agressiva: "Este daqui é o primeiro, servirá de exemplo, mas, depois, vou dar um chute na bunda de todos vocês."
6 Falou coisas do gênero: "Vocês não prestam atenção para mim e eu sou obrigado a ser muito duro com vocês para que vocês me olhem, me ouçam."

E Alzira, seguindo a linha de seus pensamentos, ameaçou ir embora, disse o quanto lhe era impossível ficar, o quanto lhe era odioso conviver com os outros e, assim, que ela não podia ficar, que ela iria embora, que os outros sofreriam com sua partida e que tudo o que fariam para retê-la seria inútil, que ela estava firmemente decidida a partir, hoje mesmo, agora!

Na terceira etapa da dinamização, todos as personagens em movimento deixaram aparecer, conforme fora pedido, seus desejos em ação:

1 Apontou o dedo, mais ameaçador do que nunca.
2 Saiu da sala, foi embora.
3 Rolaram no chão.
4 Ameaçando sempre estrangular o oprimido, recuou até a parede como se, na realidade, fosse ele quem estava sendo ameaçado.

5 Saiu correndo, parecendo assustado.
6 Subiu em uma mesa, como se quisesse decolar, voar, planar sobre tudo e todos, bem alto, lá no céu, de onde poderia ver tudo e poderia assegurar-se, assim, com seus próprios olhos, de sua onipresença.

E Alzira? Bem, Alzira fez gestos que expressavam a ameaça de partir, que revelavam seu desejo de ir embora... mas ela foi incapaz de dar um passo em qualquer direção, presa num imobilismo físico que estava em completa contradição com suas ameaças.

Finda a dinamização, perguntei a Alzira:

> — É esse seu desejo, ficar?
>
> — Não, meu desejo não é nem ficar, nem partir. Eu desejo ameaçar. Essa é minha arma. Se eu for embora, não poderei mais ameaçar, já que terei ido. É por isso que eu fico: não porque eu não queira partir, mas porque quero intensamente poder utilizar esta ameaça. É que eu descobri...

Muitos participantes afirmaram que freqüentemente se sentiam nessa mesma situação, ameaçando com um ato que na realidade não queriam executar: abandonar um companheiro, um grupo. Alzira admitiu-o:

> — Eu mesma, num determinado momento de minha vida, ameacei suicidar-me. Dizia a meu marido que, um dia, acabaria por me suicidar. No início, isso o aterrorizava. Eu também sofria muito porque, na minha cabeça, tudo se misturava e, de tanto ameaçar, acabava por acreditar em minhas ameaças e elas me assustavam. Como eu usei demais essa ameaça, meu marido acabou por não acreditar mais em mim: minhas ameaças o impressionavam menos, ou então já estava resignado em ficar viúvo... Quando percebi que a ameaça de suicídio não era mais eficaz, que ele começava a troçar dela, não tive outra alternativa senão a de realmente tentar me suicidar. Felizmente, as pílulas não eram bastante fortes, ou tomei-as em número insuficiente, o fato é que minha tentativa fracassou.

Eu não concordei:

> — Pelo contrário, a tentativa de suicídio foi um sucesso. Se estamos de acordo com tudo o que temos dito até agora, se estamos de acordo com a compreensão daquilo que vimos hoje, devemos reconhecer que a tentativa de suicídio não queria ser suicídio: tratava-se de uma tentativa. Se desenvolveu muito bem e, sem que talvez você tenha se dado conta disso, correu muitíssimo bem: você escolheu uma pílula talvez não forte demais, você engoliu algumas, mas talvez não muitas; tudo isso era suficiente para caracterizar a tentativa, mas insuficiente

para realmente colocar sua vida em perigo. E você obteve o que queria: seu marido voltou a ter medo de suas ameaças. Não é verdade?

— Ficou roxo de medo.

O risco que se corre com "tentativas bem-sucedidas" de suicídio é sua incerteza. Qual é o número suficiente de pílulas? Qual seria a pílula fatal? (Acredito que o melhor numa tentativa dessa espécie é não empreendê-la.)

A tentativa de suicídio, ou a ameaça de ir embora, caracterizam um mecanismo psicológico bastante comum; uma pessoa ama uma situação e a odeia ao mesmo tempo; se compraz com a dor, sente prazer com sua dor. E, nesse caso, é-lhe sempre difícil abandonar a situação que causa sofrimento, porque para ela é também uma fonte de prazer.

E a coitada da imagem do oprimido principal? Permaneceu ali, semi-abandonada. A gente se ocupou muito pouco dela. Contudo, pareceu a todos que ela e Alzira eram uma única imagem, a primeira numa foto, outra num filme, uma imóvel, a outra em movimento, mas ambas permanecendo em seu lugar. A imagem do oprimido nos deprimia: por que, se temos mãos, não agarramos nada? Por que não caminhamos se temos pés? Por que, com nossos olhos, olhamos para o solo? A imagem de Alzira nos angustiava: por que, mesmo caminhando, permanecemos sempre no mesmo lugar?

A terceira etapa da dinamização — quando as personagens, através de seus movimentos, realizam seus desejos — nos revelou uma coisa surpreendente: a imagem, como um todo, explodiu, sendo que cada personagem seguiu numa direção diferente. Percebemos, com nossos próprios olhos, que cada imagem se auto-observava, sentia prazer consigo mesma, se limitava a si mesma. Nesse grupo sintético, bem como nos primeiros grupos, nessa *imagem das imagens,* bem como nas imagens iniciais, não havia uma verdadeira estrutura: todas as estátuas encontravam-se justapostas e não dialogavam umas com as outras. Tratava-se de uma grande imagem de muitas solidões.

As mulheres que seguram Luciano pelas pernas

Em outubro de 1988, produziu-se o seguinte fato em Kassel, na antiga Alemanha Oriental. Durante a fase preparatória, Luciano construíra uma imagem na qual ele estava no centro e procurava vigorosamente escapar de três mulheres que o seguravam pelas pernas. Essa imagem se dissolveu na *imagem das imagens,* mas,

no final do processo, Luciano pediu para que se seguisse o mesmo roteiro com sua imagem individual. Concordamos. No *monólogo interno*, Luciano relatava seu desespero por não poder fugir, enquanto que as três mulheres o seguravam pelas pernas. No *diálogo*, Luciano não se cansava de pedir para o soltarem. Mas durante o *desejo em ação*, as três mulheres, que vinham se submetendo a grande esforço físico para segurar Luciano (esforço este do qual já haviam se queixado nas etapas precedentes), largaram-no imediatamente e começaram a ir embora lentamente. Luciano, que anteriormente não parara de se queixar de suas algemas humanas, de suas carcereiras, não hesitou: correu atrás delas para pegá-las e, mais curioso ainda, para obrigá-las a pegá-lo:

— Queria continuar a me queixar dessas mulheres que me seguravam pelas pernas. O fato delas me largarem me deixou furioso porque já não podia mais me queixar delas. No monólogo e no diálogo, eu dizia querer que me soltassem, mas não queria que elas fizessem aquilo que eu dizia querer que fizessem. Não desejava fazer aquilo que eu dizia pretender fazer. No desejo em ação, era obrigado a fazer aquilo que eu queria fazer; fui então obrigado a tentar fazer com que elas fizessem aquilo que eu queria que fizessem. Você sabe? Tenho impressão que, como não podia mais gozar de meu prazer, queria pelo menos poder gozar de meu sofrimento.

Essa observação de Luciano fez Brigitte reagir:

— Mas, de que prazer você está falando? Na maior parte das imagens individuais vimos pessoas que queriam ir embora, mas sem saber exatamente para onde, sem ter nada de concreto diante de si. Você mesmo, Luciano, procurava fugir, mas você tinha a parede diante de ti. Para onde você fugia? Vimos até coisas piores, imagens como a minha, os braços cruzados, o olhar pregado no solo, sentada no chão. É estranho que se escolha como imagem do grupo a imagem de um oprimido que não vai para canto algum; contudo, a maior parte era como a minha: inativa, passiva.

Isso era verdade. A maioria das imagens de oprimidos realizadas pelos próprios oprimidos são imagens de resignação. Não representam imagens de derrota após um combate. No caso de Brigitte, isso fora demonstrado de forma ainda mais evidente do que ela dizia: suas mãos escondiam seus olhos que, mesmo ocultos, olhavam para o chão. E suas pernas estavam cruzadas. Por quê? Por que não olhar, não ver?

— Queria proteger meus olhos...

Para proteger seus olhos, ela preferia não ver. E isso era uma constatação. Não estávamos interpretando nada. Podíamos constatar, objetivamente, que Brigitte não via. E podíamos mostrar-lhe, em imagem, a impressão que sua imagem nos causara.

Podemos utilizar técnicas diversas, faladas ou não, imóveis ou dinâmicas, enfim, podemos transformar isso em teatro e, assim, expressar coisas sentidas ou vividas sem precisar passar pela palavra. Melhor: ao decidir voluntariamente não passar pela palavra, ao fazer Teatro do Oprimido, fazemos teatro, fazemos arte, já que a arte é uma linguagem estética, uma linguagem dos sentidos.

É verdade que o braços cruzados diante de um corpo podem protegê-lo; que as mãos que ocultam os olhos podem também preservá-los. Os punhos fechados em atitude de luta serviriam igualmente de proteção. É possível constatarmos isso. Mas somente Brigitte saberá o porquê de ter escolhido uma e não outra forma de proteção. Constatamos que ela optou por esta e não por aquela. E, talvez, Brigitte saiba por que ela não as utiliza, mesmo sabendo que as pernas servem para andar.

Brigitte raciocinou e recapitulou:

> — Mostramos três imagens de oprimidos principais: a minha, no chão, sem ver nada, sem andar, sem fazer nada com suas mãos; a de Luciano, fugindo ou fingindo fugir. Mas teve outra, que também foi repetida: o corpo que anda para frente, a cabeça virada para trás, como alguém que quer fugir mas que não quer ir embora, que quer ir para outro lugar mas sem sair daqui, que quer ir para longe ficando perto.

Eram essas as três imagens principais. As três possuíam uma característica em comum: o oprimido estabelecia uma relação com as imagens que lhe eram próximas, mas não possuía nenhum objetivo longínquo, como se ele não pudesse ver nada senão a *imagem real*, e não a *imagem ideal,* como se, na imagem real não houvesse desígnio, não existisse a representação dos objetivos ideais: "Não quero isso? Mas, então, o que é que eu quero? Não sei..." O verbo querer tem medo do complemento de objeto direto.

A inação, o andar sem rumo, a incapacidade de romper com uma situação agressiva são, em geral, conseqüências da ausência de uma imagem ideal. Mas, contudo, é tão mais fácil partir quando se sabe onde se quer ir...

1.2 A imagem da palavra

Esta é uma das primeiras técnicas que utilizei no teatro-imagem. Consiste em pedir aos participantes que formem com seus corpos a imagem de uma palavra que tiver sido escolhida: um país, uma região, um partido político, uma profissão, um estado de espírito, uma personagem histórica ou um acontecimento recente. Deve ser uma palavra que represente algo ou alguém que interessa ao grupo.

O grupo forma uma círculo e todos os seus membros mostram suas imagens simultaneamente; depois reagrupam-se em famílias de imagens que se assemelham. Uma de cada vez, cada família dirá em voz alta palavras inspiradas pela imagem.

Esta técnica foi descrita minuciosamente em meu livro *200 exercícios e jogos para o Ator e Não-Ator.*

As imagens podem ser construídas com seu próprio corpo, com seu corpo e mais o de outra pessoa, ou com todos os corpos e todos os objetos possíveis.

A) Ilustrar um tema com o próprio corpo

a) *O modelo* — A construção do modelo pode ser feita de duas maneiras diferentes.

Primeira: o diretor pede cinco ou mais voluntários que desejem mostrar visualmente o(s) tema(s) escolhido(s). Os cinco ou mais não devem ver o que faz cada um, a fim de não serem influenciados pelos precedentes. Cada um vem ao centro e mostra com o próprio corpo a imagem que tem sobre o tema dado. Quando todos os voluntários já tiverem feito, individualmente, suas demonstrações, o diretor deve perguntar se algum dos demais participantes tem uma imagem diferente das cinco ou mais que foram mostradas. Quase sempre a resposta é positiva. Assim, um a um, todos os participantes que o desejarem vêm ao centro e mostram com os próprios corpos a imagem que lhes ocorre do tema proposto. Quando todos já tiverem passado ao centro, o diretor procede à dinamização.

Segunda: Quando se trata de pequenos grupos (e creio que só nesses casos), o diretor pode sugerir que os participantes façam um círculo e que todos, ao mesmo tempo e a um sinal dado, mostrem com seus corpos a imagem do tema; num segundo momento, e sem cessar de manter a imagem, observam-se uns aos outros.

A imagem que cada participante deve mostrar será *estática*, mesmo que *pressuponha* o movimento: o ator mostra a imagem estática *surpreendida em movimen-*

to. A imagem é isolada, mesmo que *pressuponha* a presença de outras pessoas, de objetos, ou do que seja.

b) *A dinamização* — Uma vez construído o modelo, o diretor propõe a dinamização que, neste caso, deve ser feita em três etapas.

Primeira dinamização: o diretor dá um sinal e todos os participantes que fizeram imagens voltam ao centro e repetem exatamente a mesma imagem que haviam proposto, só que agora todos o fazem simultaneamente, e não um a um. Que acontece? Se antes cada ator mostrava sua imagem, ele o fazia de forma subjetiva, pessoal. Era ele que assim pensava, que mostrava sua maneira pessoal de reagir. Agora, porém, quando todos mostram a imagem ao mesmo tempo, podemos ter uma visão múltipla do tema, isto é, uma visão totalizadora, *objetiva.* Nesta primeira parte da dinamização, já não se trata de saber o que cada um pensa, mas o que todos pensam. Na apresentação individual do tema, podemos ver uma representação *psicológica;* agora, temos uma visão *social.* Isto é, como determinado tema influencia ou impressiona tal comunidade.

Dou alguns exemplos para que fique mais claro. Em Florença, alguém propôs o tema *religião.* Os primeiros participantes que vieram ilustrá-lo insistiram em imagens *pias, religiosas:* Jesus Cristo crucificado, Virgem Maria soluçante, santos e santas, penitentes, padres e fiéis... e assim por diante, até que outros atores entraram e incluíram também jovens que namoravam na igreja, pobres que pediam esmolas, padres severos e punitivos... e, finalmente, turistas que tranqüilamente fotografavam imagens e pessoas!

Em uma cidade do Sul da França, um professor pede aos alunos que façam imagens de personagens famosos, reais e fictícios, como Joana D'Arc, Athalie, Berenice, Napoleão etc. E com isso o professor aprende muita coisa. Aprende, principalmente, a ver que tudo aquilo que diz sobre tais personagens, em aula, não é percebido *tal como ele o diz,* mas como a criança ou o jovem *pode compreender,* com as informações e a vivência que tem. Não é raro, por exemplo, que Fedra apareça, nas imagens assim produzidas, preocupada com as contas do supermercado, e Napoleão, com as contas do banco... São idéias de crianças... São idéias! Idéias que se revelam na imagem.

Ainda outro exemplo: no Brasil, alguém propôs o tema da *violência.* O Rio de Janeiro, onde isso sucedeu, é uma das cidades mais violentas do mundo, onde mais se rouba e mais se mata, a começar pelo governo ditatorial que dá o exemplo... Não me admirei que os integrantes de um estágio que lá fiz em dezembro de 1979 tivessem proposto esse tema. E aconteceu algo que me pareceu extraordinário: todos, sem exceção, mostraram imagens de *vítimas* da violência... Não sem razão! Violência em todos os níveis: física (da agressão policial e militar), econômica (do cobrador do aluguel), religiosa (da penitência), escolar (do professor agressivo), sexual (o estupro)... mas era sempre a vítima que aparecia nas imagens. Porque o estágio em questão se compunha de 80 vítimas! Na dinamização, como veremos a seguir, mostraram-se as causas.

Segunda dinamização: a um sinal do diretor, todos os participantes devem buscar um inter-relacionamento possível com os demais participantes em cena; isto é, não basta que mostrem as suas imagens, devem tratar de inter-relacioná-las. Cada um pode escolher apenas uma outra imagem ou várias, aproximar-se ou separar-se, fazer o que bem entender, desde que sua posição física passe a ser significativa em relação aos demais participantes e em relação aos objetos que porventura tenham sido incluídos nas diversas imagens ou pressupostos. Assim, se antes cada imagem valia *por si mesma,* agora o importante é o inter-relacionamento, o conjunto, o macrocosmo. Não apenas a visão social, mas a visão social organizada, orgânica. Não múltiplos pontos de vista, mas um só, global, totalizante.

Por exemplo, num estágio, alguém propôs o tema *teatro francês.* Os participantes, na maioria atores profissionais ou amadores, não tinham muito boa impressão do tema. Assim, na construção de modelo, cada um — cada qual a sua vez — mostrou uma imagem bastante negativa: alguém que olhava maravilhado o próprio umbigo, outro que tentava beijar a própria bunda, um terceiro que tentava localizar alguém (possivelmente um espectador...) com a ajuda de um binóculo, um quarto que contava moedas e bilhetes, um quinto que bocejava, um sexto que dormia, um sétimo que... Em suma, não estavam contentes! Na primeira dinamização, nada de estranho aconteceu: puseram-se todos de frente para os *espectadores* e multiplicaram as imagens de desalento e desinteresse. Na segunda dinamização, porém, algo de surpreendente aconteceu: todas as imagens que, de um forma ou de outra, *simbolizavam* os *artistas* entraram em relação umas com as outras, mas nenhuma com as imagens que representavam os *espectadores,* que continuaram isolados como sempre, dormindo e bocejando... O ator que olhava o umbigo aliou-se à imagem que contava dinheiro, o que beijava a própria bunda aceitou a presença da moça que mostrava o seio... e assim por diante, mas nenhum, nenhum, repito, relacionou-se com mais ênfase e decisão a uma das muitas figuras de *espectadores* entediados... que também não se relacionaram nem mesmo entre si...

É evidente que não quero generalizar: isso se passou *uma vez,* durante *um* estágio, com *um* grupo determinado. Mas um grupo integrado numa totalidade. É significativo, *quand même*...

Terceira dinamização: muitas vezes acontece, como no caso citado do Rio de Janeiro, que os participantes mostrem apenas, digamos, o *efeito* e não a *causa:* o *resultado* da violência e não sua *origem.* Nesse caso, todos os participantes eram vítimas do mesmo sistema repressivo. Assim, quando se pretendeu, através da segunda dinamização, compreender a totalidade, o macrocosmo social, o que se obteve foi uma imagem que mostrava, primeiro, a ausência de solidariedade, de unidade entre as vítimas, e, segundo, a ausência dos violentadores. Todos tinham preferido mostrar-se a *si mesmos,* e não aos inimigos. Em casos como esse, é proveitosa a utilização da terceira forma de dinamizar o modelo: o diretor pede que, a um sinal convencionado, todas as imagens de *vítimas* (objetos) se transformem na imagem oposta correspondente, isto é, a de algozes (sujeitos). A moça violentada deve mostrar a imagem do estuprador; o homem que paga mostra o que cobra; o mendigo mostra o que dá a esmola; o cidadão mostra o policial, e assim por diante. Isto é, o mesmo ator, e cada ator, deve mostrar, num primeiro momento, um dos pólos do conflito e, no segundo momento, o pólo oposto. Quando isso ocorre, também ocorre um fato interessante que nos pode ajudar a *ler* o pensamento, as emoções, a ideologia do grupo participante: se, ao se mostrarem a si mesmos, ao mostrar imagens da própria opressão, os participantes têm a tendência de mostrar *imagens reais,* quando mostram o inimigo sua tendência é a de mostrar imagens subjetivas (quase diria *expressionistas)* dos inimigos, imagens deformadas. Deformadas, sim, mas não de um ponto de vista caprichoso, e sim de um ponto de vista que revela a agressão sofrida. As imagens deixam de ser realistas e passam a ser deformadas, monstruosas. Cada um mostra-se a si mesmo *como é* (ou como supõe ser), e ao inimigo *como o vê.*

Esse é, a meu ver, um dos problemas mais importantes do teatro: existe a *objetividade* do realismo? É realmente possível mostrar *a vida tal como ela é*? Existe esse *tal como*? Creio que só existiria se o artista pudesse assumir um ponto de vista cósmico! Mas como o artista, ele mesmo, está inserido numa sociedade, não creio que lhe possa ser possível vê-la senão da perspectiva de onde está inserido. O estilo realista é tão subjetivo como qualquer outro — apenas mais perigoso, pois se afirma o contrário. Nesta etapa das imagens, o que me parece belo é ver como as

vítimas vêem os algozes — e *se elas os vêem assim é porque eles são assim.* É porque, *para nós*, eles são assim. E quando digo *para nós* é porque, no evento estético, temos que nos identificar com alguém: com elas ou com eles, se recusamos a perspectiva cósmica, a-histórica, abstrata, irreal.

Neste trabalho, quanto mais vítima é a vítima, quanto maior a opressão que sofre, maior a *deformação* que mostra a imagem criada. E o termo *deformação* deve ser entendido aqui como o sentido contrário ao usual — no sentido de *restauração* da verdadeira imagem. Um torturador, por exemplo, tem *aparência* normal, comporta-se *normalmente.* Sua imagem realista não difere da dos demais homens. Mas sua imagem *real* é aquela dada pelo torturado. Ele é *realmente* como o vê o torturado, embora *realisticamente* (estilo teatral) seja igual a todos os demais. Sempre desconfiei do realismo, e quanto mais trabalho com as imagens, quanto mais *vejo* o que apenas *olhava*, mais me afasto desse estilo.

Mas é igualmente importante ficar claro que não se trata de tentar um *neo-expressionismo* — de construir um estilo subjetivo, delirante, individualista. Nesta construção de imagens, o que importa não é como *um oprimido vê um opressor:* trata-se de descobrir como *os oprimidos* vêem *os opressores.* Se fôssemos obrigados a dar um nome a esse processo, teríamos que chamá-lo, contraditoriamente, de *expressionismo social, expressionismo objetivo* etc.

Mas volto à dinamização: o importante, para que possa penetrar mais profundamente na visão da imagem e não apenas na sua constatação óbvia, é solicitar que o ator faça a imagem *complementar* àquela que inicialmente mostrou. Essa complementação sempre elucida, esclarece e aprofunda a imagem primeira.

B) Ilustrar um tema com o corpo dos outros

Os recursos da primeira técnica são limitados: o ator pode utilizar apenas o próprio corpo. Na segunda técnica, ao contrário, pode utilizar o corpo dos demais participantes, tantos quantos forem necessários.

a) *O modelo:* o diretor solicita ao primeiro voluntário que faça a imagem do tema proposto pelo grupo. Quando o modelo estiver terminado, consulta o grupo, que pode estar em desacordo (desfaz-se totalmente o modelo), de acordo (conserva-se) ou parcialmente em desacordo. Neste caso, ele consulta o grupo e elimina da imagem tudo aquilo que o grupo considera inútil ou não-significativo, e propõe aos demais acrescentarem o que lhes pareça importante e significativo. A cada momento, deve consultar o grupo, que é, em última análise, quem deve *construir* uma imagem coletiva do tema.

É importante que a pessoa que modela a imagem o faça com rapidez, para que não seja tentada a pensar palavras (linguagem verbal), que serão depois *traduzidas* em imagens (linguagem visual). O ator deve *pensar imagens*. Quando isso não acontece, as imagens são geralmente pobres, como ocorre com qualquer tradução, que empobrece o original. Tudo deve ser pensado em imagem (e não traduzido).

Pode também acontecer que o grupo não chegue a ter uma imagem coletiva, aceita por todos. Lembro-me por exemplo que, em Turim, buscava-se a imagem da *família*, e eram tantas as imagens propostas que não se chegava a um mínimo acordo. A princípio, isso me desconcertou, mas logo me explicaram a causa: Turim possui pouco mais de 2 milhões de habitantes, mas menos da quarta parte é de verdadeiros turinenses; os demais, atraídos pelo parque industrial de Turim (a Fiat tem lá suas fábricas), vêm de todas as partes da Itália, especialmente do Sul — isto é, o grupo era integrado por italianos, mas de culturas totalmente diferentes, como a da Calábria e a de Milão, a de Nápoles e a da Sicília. É evidente que, ao imaginar a *família,* cada um imaginava a imagem da família na sua cultura, e as culturas eram bem diversas, como as imagens assim produzidas.

Esse tema, aliás, tem sido, em toda a longa marcha do *teatro do oprimido,* um dos que mais vezes vêm ao debate. Em todas as sociedades existe a *família*. Qual? Em cada uma, trata-se de uma família diferente, segundo a cultura, a classe, o país, o regime social, a idade do modelador etc.

Dou aqui alguns dos muitíssimos exemplos de imagens ocorridas:

Família portuguesa (cidade do Porto, ao norte do país): um homem sentado à cabeceira da mesa, comendo; uma mulher de pé ao seu lado, servindo-lhe a comida; dois rapazes e duas moças, sentados à mesa, comendo e olhando a figura masculina central, detentora de todos os poderes.

Família portuguesa (em Lisboa, capital do país): a mesma imagem em volta da mesa de comer, com a diferença de que todos estão agora olhando para o mesmo ponto fixo, um móvel distante da mesa (evidentemente, a televisão). As duas moças sentam-se agora no chão. Mudou muita coisa, e muita coisa se conservou: a figura masculina continua a ser a figura central, o macho conserva seu lugar, a mulher continua a servi-lo, mas essa figura já não detém as atenções gerais, já não detém o poder de informação, que agora pertence aos meios de comunicação de massa.

Família sueca: em 1977, fizeram-me uma imagem da família sueca num estágio que realizei em Estocolmo, durante o Skeppsholm Festival; dois anos mais tarde, em Norkköping, no Teatro Estadual, outro grupo de estagiários completamente diferente fez a mesmíssima imagem: uma mesa ao centro, três ou quatro pessoas sentadas à volta, porém de costas para a mesa e de costas umas para as outras; ao fundo, perto da porta, uma mulher de costas para a mesa e para todos. Todos de costas. Todos reunidos em volta da mesa, mas sem se verem, sem dialogarem, sem sequer se olharem.

Família em Godrano: ainda à mesa: três homens jogando cartas; numa cadeira distante, uma mulher afagando (e afogando) uma jovem de 20 anos, apertando-a como se fosse recém-nascido; outra mulher, mais distante, também sentada, bordando o enxoval — nenhuma explicação verbal era necessária para compreender todas as relações patriarcais e machistas de tal sociedade.

Família norte-americana: esta imagem me foi mostrada em Nova Iorque, mas também em Berkeley, em Milwaukee, em Carbondale, Illinois — norte e sul, leste e oeste, por toda parte e tantas vezes, que é quase um clichê: um homem sentado numa cadeira (a mesa ainda presente, porém posta contra a parede) e, em volta da figura masculina, uma mulher e vários jovens, todas as cabeças quase juntas e todas as bocas mascando chiclete... Assim foi: eu relato o que vejo.

Família alemã: a coincidência, isto é, quando num mesmo país, numa mesma cultura, mas em cidades ou em momentos e sempre com grupos diferentes, surge a mesma imagem, ou parecida, prova que essa imagem é correta e contém, essencialmente, valores próprios dessa cultura ou desse país. Foi o que aconteceu na Alemanha, onde trabalhei com freqüência durante o ano de 1979. Primeiro foi em Hamburgo, durante o Festival do Teatro das Nações. A imagem proposta era assim: um homem sentado, evidentemente dirigindo um carro que se supunha belíssimo, totalmente concentrado na tarefa de dirigi-lo; ao seu lado, sentada, uma mulher, também orgulhosa do carro, porém preocupada com as crianças (três jovens) que atrás se batiam, mordiam, se arrebentavam a valer. Quando me apresentaram essa imagem, achei que havia certo exagero — o homem parecia tão orgulhoso com o carro que mal olhava para os parentes. Fiz um comentário, mas, diante dos risos aprovadores da maioria dos presentes, alguém comentou: "Essa imagem é verdadeira. Aqui na Alemanha, os homens se preocupam com quatro coisas em ordem decrescente: a primeira é o carro, a segunda, a esposa, a terceira, o cachorro e a quarta, os filhos..." Todos riram e aplaudiram, mas eu fiquei pensando no exagero. Meses mais tarde, trabalhando em Berlim, a convite da Hochshule der Künste, propus o mesmo tema, a família, e fizeram a mesmíssima imagem: o mesmo homem orgulhoso de seu automóvel, a mesma esposa cuidadosa e os mesmos filhos endiabrados. Achei graça e resolvi contar o que tinha acontecido em Hamburgo e o que me tinham dito sobre as quatro preferências dos homens alemães. Quando terminei, um senhor furioso se levantou e protestou com veemência, dizendo que isso era totalmente absurdo e falso, que os homens alemães não eram absolutamente assim. Expliquei que não estava dando uma opinião pessoal, que mal conhecia os alemães, com os quais só então começava a trabalhar e que, se o cavalheiro em questão não estava de acordo, que desse sua opinião. Pois ele se levantou e disse claramente: "Em parte, isso é verdade. É verdade que nós, os alemães, nos preocupamos antes de mais nada e em primeiro lugar com nosso automóvel; mas em segundo vem o cachorro, e não a esposa..."

Prefiro não fazer comentários: conto o que vejo.

Família florentina: uma fila a caminho da igreja: avôs conduzidos por avós, maridos por mulheres, filhos pelas mães e criadas, e até mesmo o cachorro conduzido pelas crianças...Uns obrigando os outros, uma longa fila de oprimidos-opressores, todos a caminho da santa missa, caras pouco religiosas...Todos os participantes estavam de acordo, mas faltava uma coisa: um homem mijando no muro... Liberdade!!!

Família em Pontedera: é evidente que a imagem não tem valor universal; muitas vezes é a idade dos participantes que determina a imagem que se aceita como válida. Muitas vezes é uma situação momentânea, um fato recentemente acontecido. Um diálogo através das imagens não é obrigatoriamente mais verdadeiro que um diálogo verbal, sujeito às mesmas contingências e aos mesmos acidentes. Assim, o que digo, em geral, é válido para a imagem da família que me fizeram em Pontedera (válido para aquele grupo, não necessariamente para toda a coletividade): dois homens e duas mulheres, com os braços entrelaçados pelas costas, tentando escapar, tentando aproximar-se de uma pessoa distante, invisível, porém atados, fortemente atados. Todos querendo sair, todos presos.

Família de um jovem estudante: em Grenoble, uma professora pediu aos alunos que fizessem a imagem da família. O resultado, a meu ver, foi aterrorizante: uma figura de homem e outra de mulher que serviam um jovem de 16 anos (idade do modelador), em cima de uma mesa, as três figuras que o devoravam com avidez: a primeira o comia enquanto fazia o sinal-da-cruz; a segunda, enquanto batia continência, e a terceira, enquanto lia um livro. Maiores explicações não são necessárias.

Família de outro estudante, em Montélimar: sobre a mesa, uma velha toma uma injeção; ao seu lado, dois meninos batem-se e se machucam a valer; ao lado deles, um homem e uma mulher esganam-se. Imagens de dor.

Família mexicana: as imagens nem sempre são de valor universal, mas muitas vezes contêm a essência dos valores nacionais. No México (Culiacán, fevereiro de 1979), mostraram-me a seguinte imagem: no centro, uma figura da Virgem Maria, os braços abertos, tendo duas mulheres, uma de cada lado, ajoelhadas, rezando. De um lado, uma figura masculina, evidentemente embriagada, dando pancadas numa mulher que se defendia habilidosamente. Atrás do homem, três rapazes faziam gestos semelhantes de agressão, isto é, aprendiam a agressão; do lado da mulher que se defendia, três moças aprendiam a se defender. Tudo sob o olhar complacente e doce da Virgem Santa... O México é um país muito religioso...

A família lésbica: é evidente que nem sempre as imagens têm valor universal (como creio que tem a imagem mexicana). Assim, na Suécia, mostraram-me uma vez a imagem de duas mulheres que se davam as mãos e que davam as mãos a uma criança. Muitos protestaram: "Isso não é família." A modeladora respondeu: "É a minha família..." E continuou modelando tranqüilamente, trabalhando sobretudo os menores detalhes de doçura fisionômica. Era a sua família e ela parecia contente. Não era a família sueca, mas isso não a preocupava.

Família egípcia: belíssima imagem: uma mulher sentada com os braços levantados, como se estivesse segurando um prato; um homem, de pé, atrás dela, em cima de uma cadeira, comendo do prato que ela segurava e que, ao mesmo tempo, protegia de um grupo de rapazes e moças, sentados no chão, um atrás do outro, numa fila sólida (isto é, cada um sentado entre as pernas do que estava atrás), e todos os jovens com os dois braços alçados, pedindo comida do mesmo prato ao qual não tinham acesso.

Família da Guiné-Bissau: é bom explicar que na Guiné existem 32 culturas diferentes, 32 povos diferentes. Essa imagem foi feita por um guineense que pertence a *uma* dessas culturas: um homem em posição central, sem fazer nada, apenas observando. Observando o quê? À sua direita, três mulheres trabalhando a terra; ao centro, outra mulher com uma criança às costas, também trabalhando; e, à sua esquerda, igualmente trabalhando, duas outras mulheres. Todas trabalhavam e ele observava. Nessa cultura, os homens são polígamos. E essa foi a única imagem que me mostraram na qual toda a família é vista trabalhando. A explicação é simples: normalmente, em nossos países, a família se reúne em momentos de lazer, que são os que mais a caracterizam; nesse caso, porém, a família (o marido e suas muitas mulheres) reunia-se apenas nos momentos em que as mulheres trabalhavam a mesma terra. Depois, cada mulher voltava à sua casa e o marido escolhia, cada noite, onde ia dormir...

Família brasileira: foi praticamente a mesma que me mostraram no Rio de Janeiro e em São Paulo. A mesa estava ausente; estava ausente a comida (ausente da imagem e dos lares da maioria da população do meu país). Não havia limite, fronteira clara entre a casa e a rua. Homens e mulheres pareciam *flutuar* numa mesma superfície sem papéis definidos, sem relações definidas, sem direções definidas. Olhavam-se ou não se olhavam — mas isso não era importante, não era determinante. Imagem cheia de imprecisões e ambigüidades.

Família argentina: comovente, triste, revoltante. Várias cadeiras ocupadas por várias pessoas, muitas pessoas de pé sem cadeiras, uma cadeira vazia, todos os olhares convergindo para essa cadeira desocupada, sem dono. O dono ausente.

Vivi na Argentina durante cinco anos. Conheço dezenas, talvez centenas de famílias argentinas. Não conheço uma só — nem ao menos uma! — que não tenha em sua casa uma cadeira vazia, de alguma pessoa que foi morta nas torturas da ditadura militar, de algum "desaparecido" (são mais de 15 mil, de acordo com as estatísticas incompletas da Amnesty International!), de algum que fugiu ou se exilou. Essa imagem, a cadeira vazia, foi feita por um argentino, mas poderia igualmente ter sido feita por um uruguaio ou chileno, paraguaio ou boliviano, por tantos nacionais de tantos países deste continente ensangüentado, a América Latina!

b) *A dinamização:* nesta técnica, ela deve ser feita em três tempos. A um sinal do diretor, os atores dentro do modelo devem executar o que vem a seguir.

Primeira dinamização: executar um movimento rítmico, contido dentro da imagem. Assim, por exemplo, a imagem de um homem que come, imagem estática, oferece algumas informações, permite algum conhecimento, ou seja, é uma imagem que *fala*. Mas existem mil maneiras e mil ritmos diferentes de comer. Nesta etapa da dinamização, a *imagem* deve comer dentro de um ritmo que igualmente fornecerá informações suplementares, *falará* dizendo coisas que não estavam contidas na imagem estática: come depressa ou devagar, com avidez ou com prazer?

Segunda dinamização: a imagem deve executar um movimento rítmico e, além disso, dizer uma frase que corresponda, segundo o ator que a interpreta, ao personagem corporificado na imagem. Que fique bem claro: quem deve falar é o personagem, não a pessoa. Isto é, se um ator de bom coração corporifica um malvado, é o malvado que tem a palavra, não o ator de bom coração.

Terceira dinamização: a imagem executa um ritmo, diz uma frase e retoma um movimento que estava pressuposto na imagem estática. Isto é, se a imagem come, que fará depois de comer? Se a imagem anda, aonde se dirige? Se a imagem agride, quais as conseqüências?

1.3 Imagem e contra-imagem

Esta técnica é extremamente mobilizadora, na medida em que diz respeito a todo o grupo, direta ou indiretamente. Também apresenta a vantagem de preparar o grupo e cada um de seus membros para novas técnicas e para uma exposição mais clara dos problemas que eles querem ver discutidos ou analisados.

Primeira etapa: as histórias

O diretor explica a técnica e pergunta qual dos participantes gostaria de relatar a história de uma opressão vivida e que ele desejaria ver trabalhada pelo grupo. O ideal, nessa primeira etapa, é que a metade dos participantes se proponha a contar. Assim, o grupo se divide naqueles que contam as histórias (serão os protagonistas ou pilotos) e aqueles que escutam (serão os co-pilotos). Cada protagonista escolhe seu co-piloto. Os pares se espalham pela sala. Os pilotos, em voz baixa, narram então suas histórias para seus co-pilotos. É importante que ambos — protagonista e co-piloto — permaneçam de olhos fechados. Se o protagonista mantiver os olhos abertos, verá as reações fisionômicas do co-piloto e isso poderá influenciar seu relato. Sua concentração passará a centrar-se mais no co-piloto do que na história que está contando, e isso o impedirá de revivê-la a fundo. É igualmente importante que o co-piloto esteja de olhos fechados para que se concentre não sobre o protagonista, mas sobre sua história, que poderá, assim, sentir melhor.

Se o co-piloto não se sentir suficientemente sensibilizado, se sua imaginação não estiver sendo estimulada o suficiente, poderá — e deverá — fazer perguntas: "Quando? Como? Onde? De que cor? Era violento? Fazia calor? Que casa era aquela? Havia pessoas em volta? Aonde você ia? Por que você parou? Por que você não fez isso ou aquilo? Que idéia foi essa? Por onde é que ele veio? Era alto, era baixo?" etc. Deve formular todas as perguntas que desejar, procurando, contudo, fazer com que o piloto não se desvie de seu caminho principal: o que realmente quer se lembrar para expô-lo e revivê-lo.

O diretor dará um tempo razoável aos pilotos, em geral quinze minutos, que é suficiente na maioria dos casos. Na medida em que nem todos os pares gastarão o mesmo tempo, quando o diretor observar qua a maior parte já terminou, deverá anunciar esse fato aos demais, deixando-lhes alguns minutos para não interromper seus relatos de modo demasiadamente brusco. É preciso estar atento para não magoar a sensibilidade do narrador e de seu ouvinte.

Segunda etapa: a formação das duas imagens

Os relatos tendo sido concluídos, o diretor reúne os participantes e lhes pergunta quais foram os grupos nos quais o protagonista-piloto e o co-piloto conseguiram formar imagens claras e fortes acerca do episódio narrado. É por isso que é muito importante, durante a primeira etapa, que o co-piloto tenha sido um verdadeiro co-piloto, que tenha realizado a mesma viagem junto ao piloto, que não tenha se limitado ao papel de observador, de *voyeur.* É por esse motivo que ele deve poder formular perguntas, já que, ele também, deve viver a cena.

Assim que uma primeira dupla se prontificar, dar-se-á início à segunda etapa.

De costas um para o outro, sem poder se olhar, o protagonista e o co-piloto constroem cada um uma imagem, com auxílio dos objetos disponíveis (tudo é vocabulário nessa linguagem visual). O protagonista construirá a imagem da história que contou, o co-piloto a imagem da história que ouviu. Para nenhum dos dois trata-se de construir imagens realistas, verídicas, mas de criar imagens reais, vivas e subjetivas daquilo que foi sentido. Não se trata de uma fotografia de reportagem de um acidente, mas de sua elaboração poética, verdadeira e não superficial.

De costas um para o outro, construirão suas imagens e tomarão lugar nelas, no fim, sendo que o protagonista assumirá sua própria posição, enquanto que o co-piloto encarregar-se-á do papel do narrador, do oprimido.

Terceira etapa: observações acerca das duas imagens

Em seguida, o diretor deve fomentar uma troca de observações sobre as semelhanças e as diferenças encontradas entre as imagens, no que toca: à posição da personagem-protagonista (em relação a si mesmo e aos outros), às distâncias existentes entre as personagens às personagens presentes ou ausentes numa e noutra imagem, ao número de personagens etc. É preciso caracterizar sempre dois níveis, o objetivo — o que é indiscutível porque visto por todos — e o subjetivo: observações do tipo "me parece que..."

É sempre interessante ouvir, também, o que os dois construtores das imagens têm a dizer sobre o que ambos fizeram, e suas impressões acerca da imagem do outro.

Esta etapa excita a curiosidade. Há sempre alguém que pede para conhecer a história que originou as imagens. O diretor deve opor-se a isso categoricamente. A única pessoa que deve conhecer a história tal qual foi contada, é o co-piloto. Isso nos possibilitará trabalhar com a *realidade da imagem,* isto é, com a imagem que vemos diante de nós, real e concreta, e não com a *imagem da realidade,* que pertence apenas à dupla piloto/co-piloto. Caso viéssemos a conhecer a história, esta etapa seria necessariamente desnaturada e a troca de idéias se transformaria em simples tentativas de adivinhação, num simples jogo de salão.

Quarta etapa: as dinamizações

Podem ser múltiplas e diversas, de acordo com a natureza das imagens e o interesse que o grupo possa ter quanto a elas.

Os três desejos

Primeiramente, deve-se utilizar *o modo dos três desejos.* O protagonista, aproveitando-se da concessão mágica dos três desejos, modifica sua imagem três vezes, com o objetivo de atingir o que realmente quer. O co-piloto, a partir de sua posição de protagonista dentro da própria imagem, tanto poderá expressar aquilo que acredite serem os desejos do protagonista quanto seus próprios desejos, entendendo que o protagonista deveria adotá-los. Mais uma vez, no final dos *três desejos,* o diretor coordenará a troca de observações sobre o que foi feito por um e por outro, o caminho percorrido por eles, as hesitações, as decisões, o que realizaram em primeiro lugar e em último, sendo que isso tudo sempre deverá ocorrer em dois níveis: "Isso foi feito assim, todos nós o vimos"e "isso me parece querer dizer o seguinte..." Nenhum deles as interpretará, mas a todos será permitido expressar sua opinião.

A verificação do desejo possível e do desejo utópico

O diretor pede aos participantes das duas imagens para que retornem às suas posições iniciais. E, em câmera lenta, o protagonista e o co-piloto procurarão realizar os mesmos movimentos e as mesmas modificações que aqueles executados quando da dinamização dos *três desejos.* Mas, dessa vez, as outras personagens das imagens, tentando sentir bem quem elas são, o que representam e agindo de acordo com esse sentimento, ganharão vida própria e, também em câmera lenta, tentarão ou contrariar os desejos do protagonista e do co-piloto, quando sentirem que devem fazê-lo, ou então tentarão apoiá-los, caso sentirem que representam personagens que são seus aliados. Após o término dessa ação, deve acontecer nova troca de idéias e impressões.

A permuta dos pilotos

Todos retornam às imagens iniciais e o diretor pede que o protagonista e o co-piloto permutem seus lugares. E, a partir dessa nova distribuição de lugares, realiza-se novamente as duas dinamizações anteriores.

A PRÁTICA

A dança com o co-piloto

Em Kassel, Berta foi a primeira a propor realizar a imagem e a contra-imagem. Eu disse-lhe que ela não compreendera: certamente, na medida em que era ela quem havia contado a história, ela deveria construir a imagem; a contra-imagem, entretanto, era tarefa do co-piloto. Ela parecia não ouvir nada e continuava a formular, diante do grupo, perguntas que ela mesma não parecia entender. Digo, *diante do grupo:* estávamos todos sentados no chão e ela estava de pé, diante de nós. Eu me levantei e perguntei ao co-piloto, Martha, se ela estava pronta para

dar início ao seu trabalho. Ela respondeu "sim". Então, cortei as perguntas de Berta, e pedi que ambas realizassem, em silêncio, suas imagens.

Martha construiu imediatamente sua imagem: dois homens que trabalham (pintavam quadros) e que falam, duas mesas deitadas no chão uma ao lado da outra no sentido do comprimento, formando um muro alto e ela, Martha, o co-piloto, representando Berta, a protagonista, do lado de fora, olhando o muro, sem poder enxergar os dois homens e também sem que eles possam vê-la.

Berta hesitou muito. Gastou muito tempo para tentar escolher os participantes para sua imagem e, finalmente, olhando para nós afirmou que não precisava de ninguém.

Falamos das diferenças evidentes: Berta estava sozinha, sem nada nem ninguém que, ao seu redor, pudesse distrair nossa atenção. Ao olhar sua imagem, éramos forçados a nos concentrar nela, já que ela estava ali, e que em sua imagem não havia ninguém senão ela, ela mesma, ela sozinha. Na imagem de Martha, esta última esforçava-se para ver alguém que não podia vê-la: dois homens que trabalhavam, que conversavam, que a ignoravam. Berta também não olhava para canto algum: encontrava-se diante de nós como que em exposição. Não queria ver ninguém, queria ser vista por todos. Demos início à série dos três desejos:

Eis os de Martha, que ela executou imediatamente, sem hesitação:	Já com Berta, a coisa aconteceu de outra forma. Eis sua série:
1 Ela separou as mesas, como alguém que abre uma porta, ou derruba um muro;	1 Ela executou gestos nervosos, soltou alguns gritinhos, mas não se moveu do lugar e permaneceu sozinha;
2 Ela tocou o rosto dos dois homens para que eles a olhassem;	2 Ela tomou a mão de três espectadores, levou-os para o palco, colocou-os sentados no chão olhando-se entre si e permaneceu sozinha, do lado de fora do triângulo, dando voltas sem achar o que fazer;
3 Ela abraçou os dois homens e sentou-se no chão com eles.	3 Pegou os três homens, destruiu o triângulo ao colocá-los um ao lado do outro, de modo a criar dois públicos para si própria: nós e os três homens na nossa frente.

Discutimos o que víamos: de um lado estava Martha, que beijava os dois homens (terá sido o desejo que ela atribuía a Berta ou seu próprio desejo?), do outro, Berta, que dançava entre dois públicos.

Decidi continuar no meu papel de generosa fada madrinha e concedi-lhes realizar ainda três desejos adicionais. Ambas pareceram ficar perplexas diante dessa oferta inesperada. Martha não fez mais nada. Berta, sempre muito excitada, prosseguiu:

> *4º desejo*: vítima de uma crise de violência, derrubou um dos homens no chão, mas dominou-se no momento em que ia proceder da mesma maneira com os outros, e passou o resto do tempo tensa, em atitude de ameaça;
> *5º desejo*: abandonou a atitude de agressão e começou a dançar, sozinha;
> *6º desejo*: com um gesto rápido, derrubou os outros dois homens, invadiu o espaço do co-piloto, destruiu a contra-imagem, tomou Martha pelo braço e olhou-a, de cima a baixo, como se estivesse medindo-a, avaliando-a... e os segundos passavam, e seu sexto desejo chegou ao fim...

— Me dá mais um! — exigiu, animadamente.

Raciocinei durante um momento, o que a deixou ainda mais febril.

— Me dá mais um! Dá!

Acordei-lhe esse sétimo desejo. Então, Berta olhou para Martha, que estava ali, paralisada, sorriu-lhe, abraçou-a e, feliz, começou a dançar com ela, girando, assustando os homens da contra-imagem, empurrando os que ela derrubara no chão e, sempre dançando com sua co-piloto, como um elefante em uma loja de porcelana, invadiu a platéia que formávamos e, então, caiu em cima de nós, ignorando-nos completamente, quando tentamos livrar-nos de seu peso.

— Vocês gostaram? — perguntou ela, ansiosa.

Eu lhe expliquei que não nos encontrávamos ali na qualidade de espectadores de uma peça de teatro, para amar ou não um espetáculo. Não estávamos ali para assistir a um espetáculo. Eu disse-lhe que o "espetáculo de dança" que ela nos ofertara era o que menos importava para nós. O que interessava era que ela nos havia "ofertado" alguma coisa. Nos "ofertara" a dança, a agressão e o peso de seu próprio corpo, o que já não era pouco!... Ela nos oferecera aquilo que não havíamos pedido. Nos impusera suas oferendas. Ela não quisera saber o que desejávamos: ela deu para nós. Ela nos enfiava seus dons goela abaixo, obrigando-nos a engoli-los. Ela ignorava nossa vontade, da mesma forma como não havia tomado conhecimento de nossa presença em sua imagem, mostrando-se sozinha depois de ter olhado para nós e nos avaliado.

Berta mostrara seu desinteresse em relação às pessoas cuja atenção queria atrair para si, como um astro de cinema, que ama seu público mas não as pessoas que o compõem. E nós, nos protegíamos dessa agressão como os dois homens da contra-imagem, construindo barricadas: eles, barricadas de mesas, e nós, barricadas de palavras.

Na primeira imagem de Berta, os outros estavam tão longe que ela não os enxergava, sequer os colocava em cena. Mas aí, os outros éramos nós, nós que estávamos próximos e que ela não via. Ela não nos via, contudo ela queria que nós a víssemos.

Esse querer ser vista por aqueles que ela não queria ver foi revelado esteticamente na contra-imagem: o co-piloto Martha queria entrar, mas sem poder ver os homens que estavam dentro. Entretanto, na dinamização dos *três desejos,* ficou claro que Martha mostrou seus próprios desejos, sua própria vontade de estar com os outros, e não o desejo de Berta.

As pessoas utilizadas na contra-imagem e nos últimos desejos de Berta eram todas homens. As mulheres do grupo haviam sido completamente ignoradas. Berta havia formado seu público de homens, havia invadido o grupo de homens da contra-imagem, havia se reconhecido em Martha, havia se amado ao amá-la e, abraçada com ela, havia se jogado sobre os homens do público.

Ela, que se amava e que se via cercada de homens, dirigia não obstante sua agressividade contra esses homens. Inicialmente, queria que eles a vissem curtir sua dança solitária; depois, ela os castigou fisicamente. Ficava nervosa com sua passividade que, no entanto, era uma regra de nosso jogo, de nossa técnica, mas que a chocava como sendo indiferença.

Sua relação com Martha havia sido difícil e ambígua. Ela havia olhado para ela com espanto, havia avaliado a si mesma ao avaliá-la, havia se contemplado ao contemplá-la, se reconhecido ao reconhecê-la, e se aceitado ao aceitá-la. Havia desfrutado com ela da dança solitária, da dança consigo mesma. E, dançando consigo mesma, caíra pesadamente sobre os homens inertes.

A dança era causa de prazer, especialmente a dança a dois, de si consigo mesmo. A inércia é que era dolorosa.

Lord Byron: o tempo para partir

Em um de seus belíssimos poemas, Lord Byron afirma: *There is a time for departure, even when there is no certain place to go* ("Há um tempo para partir, mesmo quando não há um lugar certo para ir"). Isso é verdade: muitas vezes sentimos a necessidade urgente e angustiante de partir. Partir para onde? Não sabemos. Sabemos apenas que é mister partir. Mas, sem saber para onde ir, partir se torna muito difícil.

Em outubro de 1988, em Graz, Paulo quis fazer sua imagem: uma mulher, atrás de uma mesa, tentava agarrá-lo. Os participantes insistiam em chamar essa mulher de "a mãe", o que não excluía que pudesse ser "a mulher", "a irmã". Independente de ter sido verdadeiramente uma mãe ou não, era realmente "a mãe".

A imagem comportava esses três únicos elementos: a mesa no centro, obstáculo e separação, mas também objeto de unificação dos corpos de Paulo e de sua "mãe"em uma mesma imagem. Hermann, o co-piloto, esculpiu a mesma imagem.

Pedi a ambos para tentar o zoom *arrière*: como num filme, a câmera se afasta e, ao ampliar o campo de visão, possibilita a percepção de outras personagens, de outras paisagens.

Sem pensar demais, Hermann colocou três personagens diante da imagem do protagonista, de Paulo, que ele, Hermann, representava: duas meninas e um menino, em posição de corrida.	Depois de ter pensado muito, Paulo não acrescentou ninguém em sua imagem. Somente modificou a direção de seu olhar: ao invés de olhar para a parede da sala, que estava longe dele, passou a olhar para a janela, que estava um pouco mais próxima.

Aplicamos o *modo dos três desejos*:

Imediatamente, Hermann esqueceu-se da "mãe" e se juntou às três pessoas.	Paulo olhou para trás e fixou o olhar sobre a mãe com dureza.
Hermann abraçou as duas meninas e excluiu o menino.	Paulo olhou para a janela.
Hermann abandonou as meninas e avançou para frente.	Paulo foi até a janela e olhou para fora.

Hermann optou pela porta em direção à entrada, cheia de gente. Paulo escolheu a janela, que dava para o nada.

Paulo queria sair dali onde se encontrava. Examinava o local, mantinha uma relação com a pessoa que ele desejava abandonar, olhava para ela, a sentia , olhava para fora, olhava para o infinito, o vazio, para onde não havia nada, onde não havia ninguém.

Hermann, ao invés de ir embora, almejava ir para algum lugar. Primeiramente, se juntou ao grupo, então retirou as garotas e, depois, prosseguiu sua viagem para ali onde tinha gente. Um queria partir de onde se encontrava, o outro desejava ir para onde não estava. O ponto de partida do primeiro era justamente aquilo que ele tencionava abandonar e que, ao lhe servir como ponto de partida, o fascinava e emprisionava. Já o outro, ao projetar seu desejo mais longe e ao utilizar sua força não para se separar de alguma coisa de próximo, mas para atingir algo de longínquo, conseguia, dinamicamente, ir em frente, enquanto que o primeiro não lograva senão olhar para trás.

There is a time for departure...

1.4 A imagem calidoscópica

Esta técnica busca explorar as imprecisões, ambigüidades, ambivalências e polissemias que podem se misturar à percepção de uma cena ou um acontecimento. Às vezes, devemos conhecer os limites de uma cena com precisão, nos assegurarmos de sua "unicidade", de sua "univocidade". Outras vezes, não deveremos procurar suas linhas exatas de demarcação, mas superposições, o duplo pertencer, o nebuloso, o "pode ser que sim, pode ser que não", o "talvez", o "quem sabe?", porque é justamente ali, no que é suposto, no que é vago, oculto, que algo se esconde, algum conhecimento que poderá ser esteticamente revelado, visto, sentido, apalpado. Reitero que, independentemente de qual seja o efeito terapêutico que o Teatro do Oprimido possa vir a ter, esse efeito, na medida em que se trata de arte, não será obtido senão através dos meios estéticos, através dos sentidos.

Esta técnica trata, assim, do circunstancial e do aleatório, que podem ser determinantes.

Ela lida com a matéria bruta, com o joio e o trigo, com ouro maciço ou com mármore em estado bruto, de onde aparecerão as feições da estátua.

Aqui, já não se trata de decidir que isto é isto e não aquilo; isto é isto e aquilo, e mais alguma outra coisa. Aqui, não se trata de perguntar-se "por quê?"; aqui, as coisas são como são simplesmente porque são como são, mas podem também ser diferentes.

Primeira etapa: a improvisação

O protagonista "escreve" e "encena" sua história, na qual interpretará seu próprio papel. Escolhe os outros atores, que seguirão fielmente suas indicações e que também irão criar, imaginar e experimentar, dentro dos limites que lhes tiverem sido impostos: uma improvisação é sempre a combinação do que foi dito ao ator que está improvisando com a experiência vivida pelo protagonista.

Segunda etapa: a formação das imagens

Os participantes exibem, através de seus corpos, as imagens das percepções, sentimentos ou emoções provocados neles pela cena e pelas personagens. Criarão duas categorias de imagens: as relacionadas com o protagonista e as que estiverem ligadas com o (ou os) antagonista(s). De preferência, a cena deve estar centrada no diálogo: um e outro. Essa formação de imagens deve ser realizada por meio da ressonância, e não apenas através da identificação ou do reconhecimento.

Torno a lembrar que há identificação quando o participante pensa, sente e diz: "Ele é como eu, eu sou assim." Existe reconhecimento quando ele pensa, sente e diz: "Este aqui não sou eu, mas eu sei quem é, conheço pessoas como ele." No primeiro caso, conforme acontece também com o protagonista, ele irá representar-se a si mesmo em cena, reviverá suas próprias emoções. No segundo caso, "interpretará", isto é, viverá a parte dele mesmo que foi posta em jogo. Já na ressonância, a imprecisão é muito maior. Aqui, o participante afirmaria: "Isto me faz lembrar tal pessoa, tal acontecimento, tal situação, tal sentimento; isto me parece ser assim." Ou então: "Isto poderia ser diferente, ele deveria ter agido desta forma; se ele tivesse feito outra coisa, tudo teria sido de outro modo." A ressonância pode, evidentemente, incluir também a identificação e o reconhecimento.

As imagens criadas a partir da improvisação inicial são estátuas imóveis.

Terceira etapa: formação de duplas e de testemunhas

Cada imagem busca, de modo subjetivo, seu complemento. Ou os dois atores que formarão a dupla se encontram espontaneamente, ou então, no caso de dois atores escolherem um mesmo participante como complemento, caberá a este último escolher com quem formará uma dupla. Para que um bom calidoscópio seja possível, devem formar-se pelo menos cinco duplas.

Cada dupla será então assistida por uma testemunha. Essa testemunha possui uma função dupla: reforçar o espaço estético e fornecer seu testemunho. Fortalece o espaço estético porque os dois atores da dupla terão consciência, por meio de sua presença, de que estão sendo vistos. Viverão a cena em cena e, simultaneamente, a mostrarão a uma testemunha.

Quarta etapa: a feira

Nesta quarta etapa, no âmbito da mesma sala, as duplas constituídas improvisarão suas cenas, cada uma diante de sua testemunha. Essa multiplicidade apresenta, também, uma dupla função: liberta os atores da pressão excessiva exercida por um público, permitindo-lhes ocuparem um espaço privilegiado; faz com que estejam em intimidade solitária — na medida em que cada um dos outros participantes não se ocupa senão de sua própria cena —, mas sendo também observados por sua testemunha, que se encontra igualmente em intimidade solitária com eles.

Antes de iniciar a improvisação, usando suas imagens como ponto de partida, cada dupla decidirá: a) onde é que ela ocorrerá; b) quem é cada um deles; c) o que é que desejam um do outro.

O protagonista e o antagonista da cena original têm o direito de passearem nessa "feira". O diretor e algum outro participante, que não seja nem ator, nem testemunha, também podem observar as duplas que improvisam simultaneamente. Entretanto, devem sobretudo *observar o protagonista enquanto observa as duplas:* seus movimentos de uma cena para outra, o tempo que gasta examinando cada cena, todos os movimentos de seu corpo que constituem, por si sós, um "discurso", uma "escrita", que deverão, depois, ser "lidos", para que o protagonista possa tomar consciência do que fez e da maneira como o fez.

Essa "feira" se converte quase que inevitavelmente em uma bagunça. Com o fim de evitar uma confusão grande demais, o diretor pede, depois de alguns minutos de livre improvisação das duplas, que estas continuem em *modo suave e macio: lento e baixo.* Os atores, já estimulados, "carregados" e intensificados pela primeira parte da improvisação, apresentarão tendência, por meio da utilização desse *modo,* a aprofundarem ainda mais suas percepções, seus sentimentos e suas emoções.

Quinta etapa: as reimprovisações

Depois da "feira", procede-se às reimprovisações. Cada dupla se apresenta diante da totalidade do grupo e sua testemunha relata tudo o que viu e a maneira como viu, tudo o que sentiu e percebeu. Os atores não podem falar antes da reimprovisação. Depois do testemunho, a dupla reimprovisa a cena, tentando, desta vez, *mostrar* de modo mais intenso o que haviam improvisado anteriormente, seja no sentido de reforçar o relato da testemunha, seja para negá-lo e para lhe opor um testemunho contraditório através desta improvisação ampliada.

Deste modo, uma de cada vez e precedidas de suas testemunhas, todas as duplas deverão passar diante do grupo. No final de cada reimprovisação, todos, inclusive os atores, poderão falar de suas percepções e sensações. Poderão revelar sua admiração* *pelo que viram, possibilitando assim que os outros se admirem de sua admiração.*

Sexta etapa: o debate

O diretor promove então um debate acerca da totalidade da experiência, já que a troca de idéias ocorrida após as reimprovisações costuma concentrar-se sobretudo sobre o que todos acabaram de ver, sem necessariamente fazer referência ao conjunto das improvisações.

A PRÁTICA

O capitão no espelho

Em abril de 1989, estava trabalhando na Suíça com um grupo de terapeutas, educadores e outros profissionais. Apresentei esta técnica. Um longo espaço transcorreu antes que alguém se manifestasse. Por fim, Dominique tomou a palavra:

> — Eu tenho uma história para contar, mas precisaria de um espelho, um espelho bem grande, e aqui não há espelhos.

Argumentei que ele poderia utilizar a parede como se fosse um espelho, mas minha sugestão não pareceu satisfazê-lo. Então, alguém se lembrou que uma das cortinas da sala escondia justamente um espelho imenso. Precipitamo-nos todos para a cortina e o espelho lá estava, um belo espelho antigo, imponente, com moldura dourada. É preciso dizer que trabalhávamos na sala de um belíssimo castelo muito antigo, quase medieval...

Dominique contemplou o espelho.

> — É, aquele em que estou pensando era mais ou menos igual... talvez até um pouco maior...

Perguntei-lhe se queria improvisar diante do espelho real ou se preferia utilizar a parede como espelho. Ele decidiu-se pela parede, o que me deixou muito satisfeito: para reviver suas emoções, seria mais fácil projetar suas lembranças sobre essa parede opaca. Pedi-lhe para escolher o ator que representaria seu antagonista e ele selecionou um homem pequeno e magro, ao qual transmitiu instruções. A improvisação começou.

Era uma cena violenta. Como todo cidadão suíço, Dominique era obrigado a se submeter, durante alguns dias todos os anos, a um treinamento militar, e isso até a idade de cinqüenta anos. O Exército Suíço conta com pouquíssimos soldados e oficiais profissionais. Dominique contou que, um dia, fora convocado ao gabinete do capitão para ser chamado à atenção por alguma falta menor. O capitão lhe ordenara olhar para o espelho e, no espelho, olhar para ambos, Dominique e o capitão. E mandara que batesse continência, sempre olhando para o espelho:

> — O que é que você está vendo, ali?
> — Estou vendo a mim mesmo...
> — Não! Você não está vendo a si mesmo, você está vendo um soldado! Veja bem: aqui, você não é você! Aqui, você é um soldado! Um soldado do Exército Suíço! E que mais você está vendo?
> — Estou vendo o senhor...
> — Não! Você não está vendo a mim, você está vendo um Capitão. Repare bem nos galões: esse homem ali é um capitão do Exército Suíço!
> — Sim, senhor capitão...
> — Eu não sei o que você faz fora daqui, que profissão você exerce, isso não me interessa!

---

* Do latim admiratio: a ação de espantar-se ou maravilhar-se diante de algo extraordinário ou inesperado. O importante nessa ênfase quanto à admiração é o propósito de reanimar a sensação de surpresa e de questionar a noção implícita de que um grupo de indivíduos será surpreendido pelas mesmas coisas, ou, por outro ângulo, aceitará algumas delas como naturais. A aceitação implica passividade ou concordância, a surpresa leva ao debate ou ao desafio.

Sei apenas que, aqui, você é um simples soldado. Compreendeu bem, soldado? Aqui dentro, você é um reles soldado enquanto que eu sou o capitão, um capitão do Exército Suíço! Entendeu, seu reles soldado de merda?
— Sim, senhor capitão.

E assim se desenrola a cena, Dominique sendo reduzido à sua condição de reles soldado enquanto que o capitão ficava exaltado por sua aparência de belo capitão do belo Exército Suíço. Na realidade, essa cena já se havia produzido diversas vezes, sendo que o capitão em questão sempre procurava afirmar-se como tal.

Passamos à etapa das ressonâncias

A cena "ressoara" intensamente em todos os participantes. Quase todos quiseram mostrar como haviam sentido a cena entre Dominique e o capitão. Duplas foram formadas, testemunhas se apresentaram, realizamos a "feira", ouvimos os testemunhos e as cenas foram reimprovisadas. Foram escolhidas três improvisações como sendo as mais representativas da relação intensa e doentia que se estabeleceu entre o capitão e Dominique:

1 O capitão impunha a Dominique uma relação simbolicamente sexual. Mostrava-se diante dele como um objeto sexual, todo engalanado e reluzente em sua farda. Mostrava todas suas virtudes em contraste com as inferioridades do soldado, como uma espécie de *Senhorita Júlia* fazendo amor com seu criado e humilhando-o simultaneamente, ou como a filha de *Mestre Puntila e seu criado Matti*. O capitão se comportava como um pavão, exibindo-se. O que menos lhe importava era punir Dominique: queria mesmo era ser admirado, exaltado, e necessitava da presença do soldado para poder ele mesmo acreditar em sua pretensa beleza. O ator que encarnava o capitão chegava ao ponto de ensaiar alguns passos de dança, apresentava um balé no qual ele mesmo era o dançarino.

2 O capitão impunha a Dominique uma relação sádica. A cada oportunidade, repetia os qualificativos que mais podiam feri-lo: *inferior, reles* e até mesmo soldado de *merda*... Ao mesmo tempo, mostrava a vulnerabilidade de Dominique: *"Lá fora você pode ser o que for, aqui dentro você não é nada e, por lei, você é obrigado a vir para cá todos os anos. E, já que você é obrigado a vir para cá todos os anos, e que aqui você não é nada, lá fora você tampouco é nada."* A cena se transformava quase em tortura física. O ator mostrava os momentos que precedem a violência corporal.

3 O capitão encontrava-se em plena crise de identidade e necessitava de Dominique para afirmar-se enquanto capitão. Precisava que um ser inferior atestasse que ele era mesmo o capitão, tinha necessidade de "ver" essa resposta espelhada, de verificar essa relação capitão-soldado, na qual ele não era o soldado porém capitão. Agia como um ator que, envergando o figurino de sua personagem, se observa no espelho para poder interpretar melhor sua personagem, para poder senti-la melhor.

Outras ressonâncias foram apresentadas, tanto ilustrando o ponto de vista do capitão como o de Dominique, mas foram essas três que mais me comoveram, especialmente a última.

Por que a última?

A Suíça é o único país do mundo que está condenado a viver em paz. Por lá circula o dinheiro do mundo inteiro e nenhum país tem interesse em que a Suíça entre em guerra, já que então teria que abandonar sua neutralidade bancária. Durante a Segunda Guerra Mundial, os exércitos se dizimavam mutuamente e assassinavam os habitantes do planeta aos milhões, enquanto que a neutralidade poupou os cidadãos, moradores da Suíça, dos horrores da guerra, dos massacres, das hecatombes programadas, das destruições metódicas. Os rios de sangue desviavam seus cursos da Suíça imaculada e de seus cofres blindados e abarrotados.

Não obstante, os suíços precisavam e ainda precisam acreditar que moram em um país e não em uma zona bancária, em uma gigantesca Wall Street. Para se sentirem como um país, precisam se parecer aos outros países. Todos os países possuem exércitos. Assim, a Suíça mantém um exército, ainda que inútil. Para que serve um exército que não faça a guerra? Para que planejar batalhas que não serão travadas? Para que imaginar táticas e estratégias que acabarão indo parar na lata de lixo?

Por isso, afinal, creio que é compreensível que os capitães suíços não acreditem em suas carreiras de oficiais, da mesma forma como os almirantes da Marinha da Hungria, do Paraguai ou da Bolívia não se consideram verdadeiros marinheiros. Se não se vai ao mar, não se é marinheiro; se não se faz a guerra, não se é soldado. Quem não faz amor não pode considerar-se amante.

Por mais estranho que possa parecer, todos nós trabalhamos a cena pensando prioritariamente no capitão, fato que não perturbou Dominique, que afirmou ter aprendido muito com esse trabalho. Ao refletir sobre a cena, nós nos perguntávamos se o capitão era um psicótico incapaz de assumir sua identidade ou se, ao contrário, era um homem lúcido que — ainda que apenas sensorialmente — se mostrava capaz de perceber que sua verdadeira identidade de capitão era a de ser um não-capitão, um marinheiro em terra seca. O fato de empunhar um revólver de verdade não o tornava um verdadeiro militar. Se, por um passe de mágica, todo o armamento de verdade do Exército Suíço tivesse sido transformado em brinquedos, nada teria se modificado na história recente da Suíça. E isto não é um juízo: trata-se de uma constatação.

A Suíça é um país tão pequeno e tão cheio de contrastes. Além de contar com quatro línguas oficiais, cada cantão possui sua própria legislação que, por vezes, se contrapõe a princípios que poderíamos considerar como sendo nacionais. Por exemplo, existe pelo menos um cantão em que as mulheres não têm direito ao voto.*

Nesse cantão, cada eleitor deve apresentar-se para votar com sua espada. Como as mulheres não têm espada...

A ordem é necessária, mais na Suíça do que em qualquer outro país. Pode-se admitir a desordem, desde que seja de forma ordenada. Em Basiléia, o carnaval termina rigorosamente ao meio-dia. Não meio-dia e alguns minutos; ao meio-dia em ponto. Depois dessa hora, é proibido.

As drogas, como na maior parte dos países, estão proibidas. Entretanto, qualquer transeunte pode observar, em qualquer horário, o espantoso espetáculo que acontece todos os dias na Platzspitz de Zurique, em um local muito central, ao lado da principal estação ferroviária da cidade, a Hauptbahnhof, e perto de um museu importante, nas proximidades do rio Limmat. Nessa praça reúnem-se todos os dias dezenas e, às vezes, centenas de drogados, mais ou menos jovens. Ficam ali conversando, observados por policiais à paisana que patrulham e que identificam, mais ou menos discretamente, os novos drogados. Estacionado ali, há um ônibus do Estado, onde os drogados podem trocar seringas usadas por novas — o Estado busca, por esse meio, diminuir o crescimento acelerado dos casos de AIDS; ali podem também, caso desejarem, encontrar um psicólogo de plantão para conversar ou para tentar estabelecer um tratamento com ele. No ponto mais central desse parque, diversas pequenas barracas emprestam ao local a aparência de uma feira livre, onde os vendedores oferecem todas as espécies de drogas disponíveis, a preço de mercado.

Eu trabalhava em uma casa de cultura para jovens e tinha que atravessar o parque todos os dias. Um dia, vi ali dois jovens namorados, repletos de ternura: o rapaz carinhosamente abraçado à garota, e ela, com uma seringa injetada no braço. Quando terminou de aplicar-se a droga, começou a abrir e fechar a mão, permitindo assim que a droga circulasse mais rapidamente no sangue, para obter um efeito mais imediato e mais forte. Eu, hipnotizado, observava os dois que se olhavam com ternura e sequer reparavam em mim: estavam viajando. Estavam viajando longe de Zurique, longe da Suíça onde as drogas são proibidas salvo — talvez — no caso de os drogados se comportarem direitinho, não fazerem escândalo e se concentrarem naquele parque. Exatamente como acontece no *Speaker's Corner* de Londres, onde o cidadão pode dizer o que quiser, onde pode até mesmo jurar ter visto o papa beijar a rainha da Inglaterra, pois haverá sempre policiais para garantir seu direito de fornecer todos os detalhes que desejar...

No entanto, voltemos à nossa cena. Ao agir assim, ao obrigar o jovem soldado a ver sua imagem — ao obrigá-lo a ver a superficialidade das coisas, a ver sua farda enquanto falava — o capitão conseguia penetrar e devastar o que havia de mais íntimo no inconsciente desse jovem: obrigava-o a retornar às suas primeiras sensações e emoções infantis, aos seus primeiros temores e suas primeiras certezas.

Efetivamente, o espelho desempenha um papel essencial na formação da identidade da criança, para quem tudo é fluido, tudo é incerto, tudo é terrível porque tudo a coloca diante do desconhecido; até mesmo os fatos repetitivos, os acontecimentos que se dão todos os dias à mesma hora, são vividos pela criança — de modo catastrófico — pela primeira e pela última, pela única vez. Quando o sol se põe, para a criança faz-se noite eterna; se sua mãe não está, faleceu para sempre; a fome é premonição de morte. A criança não sabe que tudo se repete ou pode repetir-se. Não sabe o que é possível comandarmos e o que nos comanda, a nós. Para ela, tudo ocorre como uma torrente de fenômenos que não obedece nenhuma lei; a criança não adquiriu ainda os códigos do mundo adulto.

Diante do espelho, contudo, a criança descobre sua primeira identidade, seu primeiro poder, sua primeira repetição voluntária. Ela se vê, vê sua imagem no espelho, sempre a mesma. Ela executa um gesto, a imagem o repete. Ela sorri e observa seu sorriso. "Eu sou ela e ela é eu, mas sou eu quem manda. Eu levanto minha mão e minha imagem ergue a sua, eu rio e ela ri, fecho os olhos e a imagem desaparece. Eu sou ela, mas sou eu quem manda, sou eu o chefe, o capitão. Eu sou o capitão de minha imagem, que me obedece."

---

* Trata-se do "semicantão" Appenzell-Rhodes Extérieures, onde um cidadão chegou a declarar, com toda tranqüilidade: "Lá em casa, quem manda é minha mulher. E, como ela é contrária ao voto das mulheres, no próximo plebiscito para decidir se as mulheres devem ter direito ao voto ou não, votarei contra, obedecendo à minha mulher." (*La Suisse*, 24 de abril de 1989.) Apesar disso, as mulheres venceram, e hoje já podem votar em toda parte da Suíça, inclusive nessa região. (N. da T.)

Ao penetrar o espelho, a criança aprende a mandar, a ser sujeito: ela comanda sua imagem no espelho. Daí para o teatro, é apenas um passo: ao invés de se ver no espelho, ela se olhará e se verá diretamente. Não obstante, o espelho continuará sendo o primeiro palco.

A terrível crueldade do capitão consistia em penetrar também essa imagem, em atravessar também a fronteira do espelho — o inconsciente do soldado — e, lá dentro, na imagem espelhada e no inconsciente de Dominique, subtrair-lhe o único poder que todos nós possuímos: o poder de ser. Obrigado a olhar-se no espelho — sua primeira e principal conquista enquanto ser humano dotado de imaginação —, Dominique renunciava a esse poder, deixava de ser. Transformava-se num novo indivíduo, naquele exigido pelo capitão; já não era mais aquele que desejava ser. Ao bater continência, via-se destituído do poder de comandar sua própria imagem. O espelho é um objeto íntimo e pessoal. Assim, o capitão violava a intimidade de Dominique.

Esse castigo, de aparência amena, na realidade contém pelo menos um dos objetivos essenciais de outras formas de tortura mais correntes: o de aniquilar a individualidade, a identidade do torturado. Quando os torturadores obrigam o torturado a despir-se, não tencionam nem um pouco poupar suas indumentárias do sangue que será derramado; querem realmente que ele se dispa. Por vezes, as palavras servem para ocultar certos pensamentos, mas também podem servir para revelá-los. Neste caso específico, o vocábulo revela: despir-se significa, literalmente, desfazer-se das vestimentas, das roupas que nos cobrem, que escolhemos, que são resultado de nossa liberdade de escolha, que correspondem a uma parte de nós. É essa parcela de nós que os torturadores querem eliminar, para nos fazer perder a identidade pela qual optamos, visível em nossas roupas, e para que regressemos à nossa identidade animal, corporal, física, sensível e sujeita à dor e ao sofrimento: vulnerável.

O torturado é obrigado a despir-se de tudo o que o individualiza, deve despir-se de sua história. E, deixando de ser o indivíduo histórico que era, carregando consigo derrotas e vitórias, profissão e família, vizinhos e amigos, passa a ser um simples corpo humano: cabeça, tronco e membros, sensíveis e vulneráveis. Evidentemente, outros elementos entram também nessa relação torturador-torturado, elementos de ordem sexual: o corpo nu se constitui na fonte dos maiores prazeres, bem como das mais profundas dores.

Na América Latina, durante os recentes períodos de ditadura, os torturadores violavam as mulheres diante de seus maridos, justamente com o objetivo de destruir a identidade dos torturados. Esperavam poder aniquilar assim a identidade "marido", "homem", ou "companheiro" daquele que a sociedade designa como "protetor", "chefe de família" ou "esposo". Era com esse mesmo objetivo que torturavam o filho na presença do pai ou, o que é ainda mais pavoroso e trágico, obrigavam membros de uma família a torturarem uns aos outros.

— *Não interessa o que você seja lá fora; aqui, você não passa de um soldado* — dizia o capitão.

E aquele que se queria engenheiro — que se sabia engenheiro — perdia seu título. Aquele que possuía um nome se transformava num número, um número qualquer, arbitrário, que vale tanto — ou tão pouco — quanto qualquer outro.

E, porque não importasse o que ele era "lá fora", porque "aqui dentro" sempre seria um soldado e que, estando "lá fora" sempre seria obrigado a vir "cá para dentro" uma vez por ano, o que ele era "aqui dentro" se transformava em sua verdadeira identidade, ao passo em que o que ele era "lá fora" se tornava uma aparência, um jogo, uma simples representação teatral. A verdade passava a ser o espelho e não o que o espelho refletia.

Diante do espelho, o capitão ordenava: *"Você não é você! Você é esse soldado aí que estamos vendo no espelho. Você é ele, mas é ele que comanda você e que está sob minhas ordens!"— exatamente o contrário daquilo que Dominique aprendera por conta própria, quando ainda era bebê. O exército e a infância apresentam contradições deste tipo...*

Todos esses pensamentos tomaram forma em nós por meio da dinamização teatral, estética, das várias imagens, fruto das ressonâncias provocadas nos participantes pela improvisação inicial. Essas ressonâncias nos foram mostradas de uma maneira estética, e não apenas verbalmente. O que Dominique descobriu e aprendeu — o que todos nós descobrimos e aprendemos com ele — se deu através do teatro: por meio das imagens, sons, cores, distâncias, palavras, ritmos, melodias e movimentos.

— Era como se, repentinamente, o quartel tivesse voltado, como num sonho..., afirmou Dominique. Mas, desta vez, vocês estavam comigo e eu estava desperto. Desse modo, pude entrar no meu sonho como se estivesse entrando no espelho e o sonho já não me assusta mais. Aqui, sou eu quem comanda e, por isso, consigo compreender melhor.

Dominique e nós aprendemos alguma coisa e essa coisa nos modificou, para melhor.

A palavra estrangulada

No Rio de Janeiro, em maio de 1989, Hermano propôs uma cena com seu filho: ambos falavam ao telefone; Hermano não podia ir buscar seu filho porque, naquele mesmo dia, tinha marcado uma sessão de teatro comigo; procurava acomodar o encontro dos dois em outra data. Falavam, falavam, sem se ver, cada um pendurado numa extremidade do fio. E olhe que falaram durante um bom tempo...

Seguimos todo o procedimento. Apareceram imagens mais ou menos evidentes, outras mais penetrantes, até que surgiu a última, que provocou em nós grande impressão. O ator que vivenciava a imagem do filho estava completamente curvado, com sua cabeça quase tocando o chão. Dava as costas ao ator que interpretava o pai; este último, sentado em uma cadeira, fixava o olhar no espaço vazio. O pai falava, falava, falava, o corpo imóvel. Nele, tudo passava pelo verbo. O filho começou a responder através de palavras estranguladas. Dizia "não", por exemplo, mas cada "não", a despeito de ser sempre a mesma palavra, se constituía, ainda assim, numa palavra diferente. Ora articulava um "nããããããããããããão" pungente como um grito, ora um "não! não! não! não! não! não! não! não! não! não! não! não!" estridente como uma rajada de metralhadora, ora um "n...n...n...ã...ã...ã...o...o...o...", como o eco de um corpo que cai em um abismo.

O vocábulo "não" era estrangulado, esfaqueado, assassinado com fúria sanguinária. O significante se sobrepunha totalmente ao significado, transformava-se num grito onomatopéico que mudava de significado a cada momento.

Hermano raciocinou:

— O que há de ruim é que estamos falando ao telefone sem nos vermos. E esse tipo de conversa entre pai e filho tem que se dar cara a cara, olhos nos olhos.

Como tudo passava pela palavra, pronunciada à distância, essa palavra servia, na realidade, mais para ocultar do que para revelar. Por que o pai e a mãe haviam se separado? Por que a separação atingira desse modo o filho, que se sentia abandonado? Por que motivo queria o pai marcar uma hora fixa para dialogar, senão para demarcar os limites de sua convivência? E o que fazia o pai fora desses limites? A ansiedade do filho, seu desejo de voltar a encontrar o pai, sua culpabilidade inconsciente, tudo isso ficava sendo escondido pela palavra, ao precisar se ater a fixar um horário: "Hoje à noite, amanhã de manhã, domingo à tarde estou livre, quem sabe entre as duas e as quatro, ou das nove ao meio-dia, ou agora, ou mais tarde ou, quiçá, nunca mais."

A palavra revela, mas também oculta. No caso específico, camuflava. É por isso que o ator-filho sentiu a necessidade de dilacerá-la. E Hermano, o pai, conseguiu perceber, *esteticamente*, que durante seus encontros com o filho, utilizava a palavra pela palavra, isto é, para ocultar, para eludir as questões. Falava do tempo, das aulas, do trabalho, das eleições, mas não ouvia e nem respondia à pergunta do filho, não verbalizada, porém intensa:

— E eu?

Era tudo o que o filho desejava saber: "E eu?" Mas era também o que o pai se recusava a revelar, lançando mão das palavras para este fim. O filho passava a assassinar então cada uma de suas palavras, o que causava no pai uma ferida parecida à que ressentia dentro de si. Esse assassinato viabilizara esteticamente o entendimento entre ele. O filho fazia explodir a sintaxe, pronunciando palavras desconexas, mutiladas e em frangalhos.

Ça viendra...

Em Berna, Mathilde sugeriu uma cena na qual seu ex-marido se recusava a contribuir financeiramente para a criação da filha dos dois, exigindo, contudo, o direito de vê-la sempre que assim desejasse. Durante a fase das *ressonâncias*, os participantes têm o direito de mostrar imagens de tudo o que "ressoa" neles, razão pela qual a técnica em questão é chamada de *calidoscópica*. Podem mostrar, por exemplo:

1 o que cada um teria feito no lugar da protagonista;
2 o que cada um teria gostado de ver a protagonista fazer;
3 o que a protagonista fez que o enfraqueceu;
4 imagens do antagonista, de sua força, de suas armas;
5 lembranças, mesmo confusas, do próprio participante em situações similares.

Aproveitando esse gancho, duas jovens mostraram imagens de uma Mathilde forte e enérgica, que se recusava a reconhecer os direitos do ex-marido enquanto ele próprio não assumisse seus deveres. Essas imagens eram resultado de uma coisa pequenininha, oculta e fraca, mas que existia no comportamento de Mathilde, sem entretanto ainda conseguir ser expressada com vigor.

Uma das hipóteses nas quais se baseia o Teatro do Oprimido é que o conhecimento adquirido esteticamente já é, por si só, um início de transformação. Concluídas as improvisações, perguntei às duas moças se elas acreditavam que Mathilde "também" era como elas a haviam apresentado. Responderam que sim. Formulei a mesma pergunta a Mathilde, que retrucou:

— Ainda não, mas *ça viendra*...*

1.5 As imagens da imagem

Não se deve confundir esta técnica com A *imagem das imagens,* na qual se busca criar uma única imagem, sintética, de todas as imagens esculpidas pelos participantes. Aqui, trata-se de fazer o oposto: os participantes devem esculpir imagens distintas a partir de uma imagem original.

Primeira etapa: a improvisação

Trata-se de uma improvisação normal, em que o protagonista explica aos participantes como eles deverão improvisar, fornecendo a cada um dentre eles sua motivação (sua vontade, seu desejo), bem como sua caracterização (como esse desejo é exercido, de que forma, com quais características).

Segunda etapa: a formação das imagens

Depois da improvisação, três, quatro ou cinco participantes esculpirão, cada um por sua vez, uma imagem da cena tal como a perceberam, utilizando, para este fim, os mesmos atores que tomaram parte na improvisação inicial. Quando o primeiro participante tiver terminado de moldar sua imagem, os atores voltarão a improvisar a mesma cena, mas conservando a imagem tal como foi esculpida: cada um pode realizar os movimentos que desejar, porém sem que isso altere fundamentalmente sua própria imagem ou as relações existentes entre sua imagem e as outras. A estrutura geral da cena deve permanecer inalterada. Em seguida, proceder-se-á do mesmo modo com o segundo participante, que realizará sua imagem, sobre a qual será efetuada nova improvisação. O processo será repetido até o último participante.

Desse modo, teremos a mesma improvisação original reimprovisada diversas vezes, de acordo com as imagens construídas pelos participantes. Evidentemente, cada reimprovisação mostrará a mesma cena sob uma nova luz, sob um novo ângulo. As mesmas palavras, as mesmas frases adquirirão um sentido novo, às vezes até antagônico, outras vezes apenas matizado; contudo, na medida em que a imagem mediadora será distinta e que a imagem "filtra" as palavras, emprestando-lhes sua própria cor, já não se verificará o mesmo significado para as mesmas palavras.

A PRÁTICA

Em julho-agosto de 1989, realizei uma oficina com alguns alunos e professores da universidade de Nova York, no Rio de Janeiro. Mary propôs uma cena: seu namorado ia ser julgado por consumo de drogas, o que, segundo ela, não era verdade. Mostrou-se disposta a apresentar-se como testemunha da defesa. Seus pais, preocupados, haviam pedido um encontro para discutir o assunto com ela. Ela se reuniu com seu pai, sua mãe e seu irmão.

Primeira improvisação

O pai descobre que Mary mora com o namorado há mais de um ano. Fica espantado ao saber que a filha já não é uma virgem inocente, mas uma mulher (essas coisas acontecem, até mesmo nos Estados Unidos...). O pai recebe imediatamente o apoio do filho. Mary pergunta ao irmão se ele já viveu com uma mulher. O irmão responde afirmativamente, mas acrescenta que não se casaria jamais nem com essa, nem com qualquer outra mulher que aceitasse viver com ele antes do casamento. Mary procura auxílio na mãe que, como toda boa mãe, não pensa senão em servir chá e os biscoitos, em pedir calma, em mudar de assunto, em falar do tempo e dos vizinhos, em implorar que falem em voz baixa..., o que, paradoxalmente, só serve para irritar ainda mais os outros.

---

* ... mas eu chego lá... (N. da T.)

Improvisações posteriores

As imagens que foram construídas a seguir mostravam a mãe dividida entre os três; o pai e o filho, dois homens aliados contra Mary; o filho agarrado às pernas do pai; o pai olhando para fora, com intenção de partir na obrigação de ficar; e, sobretudo, a imensa hostilidade de Mary em relação ao irmão. Mary podia abandonar pai e mãe, podia esconder deles sua vida, podia até mesmo ignorá-los. Entretanto, com seu irmão, a coisa se dava de modo diferente. Não podia perdoar-lhe. Ele tinha sua idade, provinha do mesmo meio social, freqüentava amigos que pensavam como ela e, mesmo assim, tornara-se um traidor. Mary não conseguia perdoar-lhe o medo que ele revelava quanto ao pai, fato que o levava a apoiar idéias de que não compartilhava.

Propus, então, que realizássemos nova improvisação: Mary a sós com seu pai. E, por estranho que possa parecer, as coisas se passaram menos mal. O pai, embora muito o desejasse, não procedia como se estivesse fazendo um interrogatório policial. Era como se, diante do resto da família, se sentisse obrigado a ser um pai severo. Sozinho com a filha, já não se mostrava mais como o chefe de família, mas como um pai, e a conversa fluía tranqüila, sem sobressaltos. Havia tempo para a troca de idéias, para a compreensão mútua.

Na primeira improvisação, Mary havia desejado analisar a hostilidade existente em sua relação com seu pai; já na última, seu antagonismo exclusivo com o irmão ficou patente: ali residia seu verdadeiro conflito. Era como se a estrutura familiar, quando pai, mãe e irmão estavam presentes simultaneamente, revelasse tendências agressivas contra Mary, tendências estas que não se verificavam em cada membro da família isoladamente. A família era mais do que a soma de seus membros.

1.6 A imagem projetada

Descrevi detalhadamente esta técnica antiga em meu livro *200 Exercícios e Jogos*. Consiste em construir uma imagem dinâmica e em pedir para que os participantes realizem um fórum a seu respeito, durante o qual cada um projetará sua própria

sensibilidade, "interpretará" a cena à sua maneira e, sempre utilizando uma imagem dinâmica porém silenciosa, experimentará algumas soluções e alternativas.

Quando foi elaborada, essa técnica era utilizada a partir de uma imagem sintética. Posteriormente, comecei a usá-la a partir de qualquer imagem elaborada por um participante ao relatar sua história por meio dessa imagem, sem lançar mão de palavras. Tendo em vista a polissemia da imagem, sempre se pode aprender com a experiência alheia. Se eu quiser significar minha experiência por meio de minha imagem (significante), os demais participantes projetarão sobre esse mesmo significante outros possíveis significados.

1.7 A imagem da hora

Esta técnica, de natureza prospectiva, é muito simples e muito útil para a mobilização rápida do grupo e para a verificação estética de seus elementos comuns.

Primeira etapa: o jogo

O diretor pede ao grupo que caminhe pela sala. De vez em quando, dará três tipos de ordem: 1) *horário;* 2) *imagem;* 3) *ação.* O *horário* será constituído de uma seqüência sucessiva de horas-chaves. Às vezes, a hora será determinada com precisão: meio-dia, duas horas, quatro horas, dez horas, meia-noite, três horas da madrugada, oito horas da manhã, dez horas da manhã. Em outras ocasiões, ela permanecerá imprecisa: o final da tarde, à noite, de manhã cedo, de madrugada etc. Em outras oportunidades ainda, quando o diretor sentir que é importante, chegará a especificar até o dia da semana: sábado à noite, domingo à tarde. Ou, então, evocará datas especiais: seis horas da tarde num dia de eleições, a madrugada do dia de seu aniversário, quinze para a meia-noite do dia 31 de dezembro. Ou mesmo datas ímpares: o dia da morte de um presidente em exercício...

Assim, o diretor anuncia a hora e os participantes se preparam. Então, ordenará *Imagem!,* e todos os participantes realizarão, simultaneamente, a imagem daquilo que fazem habitualmente, ritualisticamente (ou excepcionalmente, nos casos ímpares), naquela hora e naquele dia. Por fim, o diretor dirá *Ação!* e os participantes iniciarão um diálogo com as personagens — imaginadas — com as quais costumam se relacionar a essa hora e nesse dia. Cada ator permanecerá imerso, circunscrito a seu próprio mundo particular, sem que tenha algum contato com os outros.

Ao ouvir a ordem *Parem!*, todos cessarão suas atividades e se prepararão para a etapa seguinte.

Segunda etapa: o debate

O diretor focaliza o debate sobre aquilo que aconteceu com cada um dos participantes e sobre quais são os pontos de contato existentes, quais são as semelhanças entre aquilo que fizeram ou vivenciaram: em que momento cada um deles, ou todos, se sentiram no auge de suas energias? Em que momento essas energias diminuíram? Quais foram os momentos mais agitados? Quando se sentiram mais móveis? E mais em repouso? Quais foram as relações que estabeleceram com outras personagens? Com animais? Com o telefone? Com a televisão? Em que momentos iniciam uma ação porque assim o desejam e em que momentos o fazem porque constrangidos por sinais ou obrigações? Em que momentos sentem-se constritos, em que momentos sentem-se felizes? Em que momento cada um se sentiu igual aos outros? Em que momento se sentiram originais?

1.8 O gesto ritual

Quando dois militares se cruzam, se olham e batem continência. Quando *se olham,* fazem mecanicamente e inconscientemente o *gesto ritual* da saudação militar. Ao mesmo estímulo repetido, respondem mecanicamente. Não hesitam, não ficam em dúvida, não imaginam formas originais de saudação: a tal gesto corresponde tal outro.

Quando um professor entra em uma sala de aula, os alunos se preparam para tomar notas, ainda que ele não diga nada. *O gesto ritual* do professor que entra em sala, sempre da mesma maneira (o que leva a crer que ele tenha sempre as mesmas intenções), provoca sempre as mesmas reações.

Cada sociedade possui seus rituais e, conseqüentemente, seus próprios gestos rituais. Esta técnica procura descobri-los. Torna-se importante desvendar os rituais de cada sociedade, na medida em que se constituem nas *expressões visuais* das opressões que existem no seio da sociedade em questão. Uma determinada opressão sempre engendra *sinais visíveis,* ela sempre deixa marcas. Pode-se discutir

e descobrir as opressões sociais seja através do discurso, seja por meio das técnicas da imagem.

CÓDIGO SOCIAL, RITUAL E RITO

Todas as sociedades estabelecem normas de comportamento que sejam aceitáveis para todos. Não é possível manter permanentemente um comportamento original em relação ao cotidiano. Todas as sociedades detêm um sistema para regular as relações sociais entre pais e filhos, homens e mulheres, vizinhos, companheiros de trabalho e de lazer, para determinar o modo de sentar-se no chão ou de pegar o metrô. Não seria possível permanecermos constantemente apreensivos em relação aos outros e nem precisarmos sempre imaginar o que fazer diante de uma situação conhecida. Confrontados com uma situação que conhecemos, respondemos por um gesto conhecido, fornecemos respostas que são esperadas. Por exemplo, quando um freguês entra em um restaurante, o garçom espera que ele se sente em uma cadeira, diante de uma mesa. Se estiver na companhia de uma mulher, espera-se dele que a ajude a sentar-se. Por quê? Tudo isso não é absolutamente necessário. O freguês poderia perfeitamente preferir sentar-se sobre a mesa, com os pés na cadeira, e não vejo nenhum motivo especial para que ele ajude sua companheira a sentar-se, e não o contrário. Contudo, existe um código social que impede que um casal se sente no chão e faça um piquenique dentro do restaurante.

O código social dita normas de conduta. Tenho um amigo, por exemplo, que adora inverter o código social... Ele o faz por prazer, para se divertir, mas quantas apreensões e ansiedades provoca ao assim proceder! No entanto, não faz nada senão inverter a ordem ditada pelo código, sem modificá-la no mais mínimo detalhe.

Como procede? Entra em um restaurante, senta-se a uma mesa, estuda longa e minuciosamente o cardápio, interroga o garçom acerca de cada um dos pratos oferecidos e, finalmente, decide-se: "Queria um cafezinho."

O garçom protesta, afirma que não é possível, que é horário de almoço e que não se pode sentar-se a uma mesa para pedir apenas um cafezinho, que ele está aí para servir o almoço, que se toma café em pé ao bar etc. Meu amigo declara que está querendo almoçar, mas que prefere começar pelo café. Normalmente, o garçom consulta então o patrão; habitualmente, os demais fregueses demonstram preocupação quanto à saúde mental de meu amigo; normalmente, para evitar complicações, o garçom traz o café, na esperança de que meu amigo vá embora o mais rápido possível. Mas, quando acaba o café, indaga: "O que é que vocês têm de sobremesa?"

De espanto em espanto... acaba por comer seu almoço... de trás para frente, terminando, evidentemente, pelo aperitivo!

Não faz mais nada, mas isso basta. É o suficiente para desorientar todo o sistema de funcionamento do restaurante: até o cozinheiro vem olhar o fenômeno. Entretanto, meu amigo não *modifica em nada* o código social, apenas o inverte.

(Sei perfeitamente que o código social, nesse caso específico, é ditado pela especificidade de cada alimento... Mas isso pouco importa, aqui.)

Se o *código social* é absolutamente necessário e indispensável (a existência de uma sociedade seria impensável sem a vigência de alguma forma de código social) não deixa de ser, também, autoritário.

Quando um código social não corresponde às necessidades e aos desejos das pessoas às quais é dirigido, quando elas se vêem assim obrigadas a realizar ou deixar de realizar determinados atos que vão de encontro ou não aos seus desejos, pode-se afirmar que o código social se transformou num *ritual.* Assim, um ritual é um código que aprisiona, que constrange, que é autoritário, *inútil* ou, na pior das hipóteses, que é necessário para *veicular uma forma qualquer de opressão.*

Para citarmos um exemplo que ilustre bem a diferença entre os dois casos, citemos um ator que, apaixonado pelo papel de Hamlet, o interpreta todas as noites com o maior amor, o mais profundo entusiasmo possível, e com prazer e alegria. Repete todos os dias as mesmas palavras, os mesmos movimentos. É como se obedecesse alegremente a um código teatral ao qual também se curvam os demais atores. Mas os espetáculos são apresentados cem, duzentas, trezentas vezes. Nosso ator está cansado. Vai ao teatro todas as noites, mas já não demonstra mais o mesmo interesse. Repete todas as noites as mesmas palavras, executa os mesmos movimentos, porém agora sem vida, sem paixão. Nosso ator mecanizou-se e o espetáculo transformou-se, para ele, num verdadeiro *ritual* que ele é obrigado a repetir sem alegria.

É o que acontece também em nossas vidas. Quantas coisas realizamos para cumprir um ritual? Quantas coisas fazemos ou deixamos de fazer por não termos a coragem de rompermos com um ritual estabelecido?

E, por fim, o que é que chamamos de *rito?* Tanto o *código social* quanto o *ritual* levam os participantes a tomar parte de um mesmo conjunto. Já o *rito* estabelece o espetáculo e, conseqüentemente, a distinção entre *atores* e *espectadores.*

O rito pode abranger, por exemplo, a missa, a inauguração de um banco, um desfile militar... acontecimentos rituais que se transformam em espetáculos.

É importante separar esses três conceitos, que correspondem, em nossa opinião, a momentos e a formas precisas de inter-relação social.

Primeira etapa: o modelo

O diretor pede que alguém realize um *gesto ritual,* isto é, um gesto que pertença a determinada estrutura social ritualizada. Os demais devem observá-lo. Quando alguém acha ter descoberto a qual ritual o gesto pertence, "completará" esse gesto com outro, igualmente ritualizado. Uma segunda pessoa, e uma terceira, e então tantas quantas acreditarem ter compreendido o gesto inicial, bem como o gesto modificado — complementado —, formarão juntamente uma grande imagem estática do ritual proposto por meio do primeiro gesto.

Evidentemente, apenas os gestos rituais que pertençam a uma determinada sociedade, a uma determinada cultura ou a um determinado momento histórico, poderão ser compreendidos e completados pelos demais participantes. Às vezes, tais gestos não poderão ser entendidos senão pelos indivíduos que a eles são submetidos. Um exemplo: em Paris, vê-se freqüentemente árabes, ou negros, executar o gesto do policial que bate continência ao passo em que estende a mão. Os árabes, os negros, as *pessoas diferentes* compreendem imediatamente e complementam a ação: trata-se de um policial que pede documentos de identificação no metrô ou na rua. Fato que só acontece, de modo geral, apenas aos árabes, aos negros e às *pessoas diferentes.* Esse mesmo gesto (continência e mão estendida, contudo, é visto por todas as pessoas, todos os dias. No entanto, impressiona apenas aqueles *contra quem* é dirigido, isto é, às pessoas que são oprimidas por esse gesto.

A complementação do gesto ritual é, por si só, reveladora. Tomemos, a título de exemplo, um freguês em um restaurante. Ele lê o cardápio, chama o garçom: a pessoa que se senta ao lado do protagonista (o que realiza o gesto ritual) revela seu próprio pensamento. Por exemplo, se for mulher, como é que se comporta? Como uma boneca ou como companheira? O garçom é servil ou luta pelos seus direitos, ao trabalhar sem se curvar? Quem é que se senta ao lado? Como comem? Que cara fazem? Estão sozinhos ou em grupo? Qual é a atitude do caixa? Há outros garçons? São todos iguais ou há diferenças entre eles?

Outro *gesto ritual* freqüente na Europa é o da mulher que, com gesto de raiva ou exasperação, conta quantas pílulas lhe faltam para tomar. O gesto "complementar" é também revelador. Quando o homem se deita na cama, o que faz? Está ansioso ou cansado? Lê o jornal ou tira a roupa? Dorme? Vira para o outro lado? Ronca? Impacienta-se? Sorri? Reclama? Interessa-se ou desinteressa-se? As relações costumeiras de "casais" saltam aos olhos através desta técnica do *gesto ritual.*

Segunda etapa: dinamização do modelo

Ritmo, palavra, movimento.

1 A um sinal dado pelo diretor, todos os membros da imagem complexa que foi criada do *gesto ritual* devem produzir um ritmo, sugerido pela posição que ocupam. O ritmo enriquece as informações sobre a imagem.

2 A outro sinal, cada participante diz e repete diversas vezes a mesma frase, concomitantemente. Então, o diretor interrompe o jogo e pede para que cada participante repita a frase que proferiu, e que deve pertencer à *personagem* representada pela imagem. Freqüentemente, durante esta etapa, verifica-se que o *gesto ritual* original foi mal interpretado. Neste caso, seus intérpretes pronunciam frases que não guardam relação com a imagem global. Mas, mesmo assim, a imagem é reveladora: por que o mal-entendido? Que ambigüidade existe no gesto ritual para que se possa compreendê-lo mal?

O *erro* artístico nada tem a ver com o *erro* científico: um erro cometido num cálculo matemático anula o resultado; já na arte, ele pode ser enriquecedor. É mister analisá-lo e extrair dele os ensinamentos que tanto os *erros* como os *acertos* apontam.

3 Novo sinal. Cada participante procede como se a imagem estática que o modelo é se transformasse num filme; como se, de sua posição parada, estática, o modelo começasse a se colocar vagarosamente em movimento. É nesse momento que o *gesto ritual* se transforma em *ritual:* movimentos, ações, palavras, gestos etc., mecanizados, predeterminados. Um ritual é um sistema de ações e de reações previstas, predeterminadas.

1.9 Os rituais e as máscaras

Esta é uma técnica simples e eficaz, extremamente reveladora. A construção do

modelo já é sua dinamização. Prefiro dar um exemplo que a esclareça concretamente.

Foi em Norkköping, na Suécia, durante uma discussão sobre os temas que deveríamos tratar. Uma jovem propôs o tema da *opressão da mulher.* Muitas aceitaram, mas uma senhora protestou energicamente:

— Por que vamos falar da opressão das mulheres, se aqui na Suécia isso não existe? Só porque está na moda? Se o teatro do oprimido é o teatro da primeira pessoa do plural, se devemos falar de nós mesmos, então não estaremos fazendo teatro do oprimido quando estivermos falando das opressões alheias! É verdade que as mulheres são oprimidas na maior parte do países do mundo, é verdade que são oprimidas na África, no Sudão, onde se pratica até mesmo a infibulação, é verdade que são oprimidas mesmo em países industrialmente desenvolvidos, até na França... mas aqui na Suécia somos iguais aos homens, temos os mesmos direitos, iguaizinhos!!!

Era tão veemente que eu quase não acreditei. Por via das dúvidas, perguntei:

— Então é verdade que aqui na Suécia as mulheres ganham o mesmo que os homens pelo mesmo tipo de trabalho?

A senhora hesitou:

— Bem... também não é assim. Não é bem assim. É o seguinte: na França, as mulheres ganham menos que os homens pelo mesmo tipo de trabalho. Mas aqui na Suécia é diferente — aqui são os homens que ganham um pouco mais que nós...

Ela, sinceramente, não percebia que, do ponto de vista financeiro, era a mesma coisa e que de nada valia sua sutileza vocabular. Sinceramente, ela não via sua opressão. Assim, usei a técnica da construção do *ritual.*

Solicitei seis voluntários: três homens e três mulheres. Pedi que construíssem um modelo de apartamento que fosse válido para todos os seis. Sala, cozinha, TV, quarto, cama, móveis, wc, *hall* etc., tudo disposto como desejassem, de uma forma que reproduzisse um apartamento típico. Em seguida, pedi que saíssem todos, menos a primeira mulher. Pedi-lhe que mostrasse, rapidamente, todos os movimentos e gestos que fazia ritualisticamente desde o momento em que entrava em casa depois do trabalho até o momento em que ia dormir. Esses gestos e esses movimentos deviam ser feitos de forma demonstrativa e não realista, isto é, as pessoas deviam, por exemplo, mostrar que comiam e passar ao gesto ou movimento seguinte, sem mostrar todo o longo processo da mastigação. Todo o período de entrar em casa até ir dormir devia durar três ou quatro minutos, isto é, o tempo mínimo necessário para mostrar tudo.

A primeira mulher mostrou a seguinte seqüência:

1 entrou com sacolas de compras do supermercado;
2 dirigiu-se à cozinha e guardou os mantimentos;
3 fez a comida;
4 serviu a mesa;
5 comeu em companhia de outras pessoas imaginárias (marido, filhos etc.);
6 tirou a mesa, voltou à cozinha e lavou os pratos;
7 cuidou do cachorro e do gato;
8 regou as plantas;
9 foi dormir.

A segunda e a terceira mulheres agiram quase que da mesma forma. Repetiram os gestos das compras, da geladeira, da cozinha, da mesa, dos pratos, alterando o cão e o gato, os filhos, acrescentando um ou dois telefonemas às amigas, e nada mais.

Esse era o ritual da mulher.

Passamos em seguida aos homens. Entrou o primeiro e mostrou a seguinte seqüência:

1 entrou com o jornal debaixo do braço;
2 tirou os sapatos e deixou-os no *hall*;
3 foi à cozinha buscar um copo de uísque (os outros dois variaram um pouco e, em lugar do uísque, buscaram uma cerveja ou um sanduíche...);
4 sentou-se diante da TV;
5 sentou-se à mesa e comeu a comida, que, magicamente, já o esperava;
6 cochilou;
7 levantou-se, foi ao wc, depois se dirigiu para o quarto e dormiu... profundamente!

Esse era o ritual do homem.

A senhora que dizia não haver opressão contra as mulheres na Suécia continuava *olhando*... sem nada *ver*!

— E então? Existe ou não opressão? — perguntei.

— Por quê? — devolveu-me a pergunta.

Fiz então uma segunda *dinamização*. Pedi a todos os seis participantes que voltassem ao *apartamento*, agora todos de uma vez, e que repetissem exatamente os mesmos movimentos que tinham feito antes. Deviam apenas acelerar, fazer tudo muito mais rapidamente, como se fosse no cinema mudo, em que todos os personagens parecem correr.

E assim foi feito: todos os seis entraram, correram, repetiram as mesmas coisas que haviam feito. As três mulheres avançaram para a cozinha, os três homens para a TV; as três puseram a mesa, os três comeram gostosamente; as três lavaram os pratos, os três cochilaram e foram dormir. As três continuaram fazendo coisas, cuidando dos cães e gatos e das crianças, e os homens roncavam na cama...

Só então a senhora conseguiu *ver* aquilo que *olhava* sem compreender.

O ritual é uma das formas de se chegar ao teatro-fórum, isto é, à apresentação teatral do modelo de teatro-fórum de se chegar à *mise-en-scène,* a *mise-en-place.*

O ritual é uma das formas (entre outras possíveis) de se criarem as condições *teatrais* para que o teatro-fórum seja sobretudo *teatro*, e não apenas *fórum*. Muitas vezes o ritual mesmo contém os elementos que conduzem à opressão e, muitas vezes, a libertação do oprimido é feita necessariamente pela quebra de rituais.

Dou um exemplo: uma moça de 25 anos era recebida pelo pai, industrial, que queria forçá-la a viajar e desaparecer de Paris por alguns anos, pois ela se apaixonara por alguém que não era do agrado do pai (sim, essas coisas ainda acontecem hoje em dia, mesmo em Paris...). O pai a recebia em seu escritório, onde costumava receber os clientes: sentava-se a uma enorme mesa de dois metros, cheia de telefones, livros e papéis, e o cliente (e também a filha), a dois metros de distância, numa cadeira isolada e sem apoio. Armou-se o *ritual* do atendimento dos clientes. A filha entrava, era recebida pela secretária do secretário do pai, e tinha que ouvir os longos discursos sentada, à distância, isolada, impotente diante dos imponentes telefones!

Fizemos o fórum e todas as espectadoras que entravam rendiam-se: contra tal pai, nada era possível fazer, acreditavam. Até que veio uma espectadora e se recusou a sentar-se na cadeira: avançou e sentou-se sobre a mesa do pai — quebrou-se o ritual. Na relação cadeira-mesa estava a terrível opressão paterna. Na relação moça-sentada-em-cima-da-mesa x pai-sentado-atrás-da-mesa-assustado, as idéias medievais paternas não podiam ser inculcadas na filha. O pai era o olhar para cima, a agachar-se na cadeira para poder olhar a filha. E nenhuma autoridade paterna resiste a essa posição incômoda e ridícula.

Lembro-me de um filme de Chaplin em que Hitler recebe Mussolini sentado numa cadeirinha bem menor e mais baixa que a sua... A relação visual, a relação de imagem, também contém uma relação de força!

Na encenação de um modelo de teatro-fórum, portanto, o ritual cumpre papel de enorme importância. Mas ele serve também à análise de uma situação dada. O importante é que se busque sempre o ritual onde se verifica a opressão: o ritual da *chegada ao trabalho*, o encontro do rapaz com a moça em um bar ou no apartamento dessa ou daquele, o aniversário da mãe, a visita de um inspetor da polícia, o filho que pede dinheiro ao pai, o fiel que pede desculpas ao confessor por seus pecados, e assim por diante.

Os rituais e as máscaras

Os rituais determinam as máscaras: o hábito faz o monge! Os homens que realizam as mesmas tarefas assumem a máscara imposta por essas tarefas; as mulheres que procedem sempre da mesma maneira diante de um mesmo fato assumem a máscara determinada por esse procedimento. O burguês, o operário, o estudante, o ator, não importa que tipo de especialista, terminam por assumir a máscara de sua especialidade.

E nós, que tudo olhamos, podemos, muitas vezes e quase sempre, *olhar sem ver.* Tudo nos parece natural porque nos habituamos a olhar sempre as mesmas coisas da mesma maneira. Mas às vezes basta, por exemplo, que num mesmo ritual se mudem as máscaras, e a monstruosidade desse ritual aparece claramente.

Nesta técnica, já descrita e exemplificada em *200 Exercícios e Jogos,* o que se faz é o seguinte: mantendo-se o mesmo ritual, o rapaz troca de máscara com a moça e ambos se comportam de acordo com o novo papel; o mesmo faz o fiel com o confessor, o pai com o filho, o professor com o aluno, o operário com o patrão etc.

Pode-se igualmente manter o ritual e modificar as motivações, ou analisar as máscaras multiplicando-se os rituais dos quais participa o personagem que pode, simultaneamente, ser pai, filho, funcionário, marido etc. — pode-se estudá-lo em todas essas relações.

Em suma, o importante é *desmontar* os rituais e *desmontar* as máscaras. Nesse processo, podem revelar-se mais explicitamente todas as relações de opressão sofridas e provocadas, pode-se estudar o caráter de *oprimido-opressor*, a figura que mais aparece dentro de um contexto social.

1.10 A imagem múltipla da opressão

A técnica anterior permite grande concentração sobre um só problema, uma só forma de opressão, um só caso concreto. A sociedade é corporificada numa só imagem. O macrocosmo é mostrado em forma de microcosmo.

Isso é bom e serve para proporcionar a análise mais detida e por vezes mais detalhada desse microcosmo. Mas, muitas vezes, ocorre que soluções possíveis do problema, e talvez até mesmo a compreensão do problema, só podem ser encontradas no macrocosmo social, e não no microcosmo, na multiplicidade, não na unicidade. Essa a razão da quarta técnica da imagem.

Primeira etapa

a) *O modelo:* o modelo que deve ser construído é múltiplo e não único. Seja qual for o tema, não se deve mostrar apenas *uma*, mas *várias* imagens que corporificam esse tema, ou momentos desse tema, ou diferentes *perspectivas* dele. Assim, em vez de uma, o grupo pode preparar cinco, sete, 10 ou mais imagens. *É importante que as imagens não se repitam demasiadamente, a não ser que essa seja uma característica essencial ao tipo de opressão a ser estudado. A não ser nesse caso, quanto mais variadas forem as imagens, melhor.*

Segunda etapa

b) *A dinamização do modelo:* uma vez estabelecido o modelo múltiplo, a dinamização se faz em três etapas:

I Os modeladores que mostraram imagens da opressão em causa devem, antes de mais nada, entrar eles próprios dentro da imagem, a fim de nos darem sua perspectiva da opressão. Cada um deles deve substituir uma das pessoas que integram a imagem que ele fez, para que toda a imagem seja mais bem compreendida a *partir da sua perspectiva.* Em seguida, e na primeira etapa, ele tem o direito de mover a seu bel-prazer todas as outras figuras da imagem, a fim de mostrar a *imagem ideal.* Assim, vemos no modelo a opressão tal como é sentida, e nessa modificação vemos o que desejaria o modelador, como ele gostaria que fossem as coisas, em vez de como elas são.

II A imagem volta ao modelo real e, a um sinal do diretor, todos os integrantes da imagem, lentamente, devem realizar o trajeto *real-ideal* em câmera lenta, tal como o desejaria o modelador. Assim, através do movimento autônomo (as pessoas não são guiadas pelo modelador, mas agem como se fossem movidas pela vontade própria, embora sigam as instruções do modelador), pode-se verificar o caráter *mágico* ou *possível* da proposta do modelador. Quando a imagem ideal (e mesmo a transição) é completamente fantástica, o rídiculo da proposta se põe visualmente em evidência.

III A imagem retorna ao modelo original. Uma vez mais, a um sinal do diretor e ao bater de suas mãos, as figuras se movem, agora *não necessariamente em direção ao ideal,* mas cada figura em relação ao personagem que corporifica (personagem, não pessoa!). Verifica-se assim a exeqüibilidade da proposta do modelador.

Essa imagem múltipla da opressão sempre esclarece muitíssimo sobre o pensamento do grupo. É uma das técnicas mais reveladoras.

Aqui, é importante insistir num aspecto: as regras do jogo devem ser esclarecidas antecipadamente e são sempre muito simples. Quando uma *proibição* não é anunciada, significa que não existe enquanto tal. *Se os participantes, ou alguns deles, acreditam que determinada coisa é proibida, isso corre por conta deles e não do jogo.* Exemplifico: em Hamburgo, uma vez fizemos uso dessa técnica. O tema (como ocorre com freqüência) era a família. E as imagens que constituíam o modelo múltiplo eram quase todas aterradoras: imagens de inaudita violência, de agressões físicas e psicológicas, reais e imaginárias — sempre agressões, de todos os tipos. Quando fizemos a dinamização, verifiquei que todas as pessoas buscavam a *solução* de seus problemas *dentro* de cada imagem — continuavam a se trucidar, a se bater, a se agredir, cada uma dentro do seu conjunto de figuras. Nenhuma procurava sair do *microcosmo* da sua família para buscar soluções no *macrocosmo* social, na multiplicidade das demais famílias e demais figuras, das demais pessoas. Quando terminou o movimento (quase todos mortos e feridos), perguntei por que se haviam obstinado tanto em continuar no mesmo grupo quando a liberação que buscavam só poderia ser encontrada fora desses pequenos grupos. Quase todos deram a mesma resposta: "Pensamos que era proibido sair de cada grupo [de cada família]!" Quem proibiu? A própria técnica da imagem múltipla, se induz a alguma coisa, induz certamente ao exterior, à sedução das outras imagens, e não se fecharem todos nos mesmos pequenos mundos.

Este fato é extremamente comum: somos todos tão reprimidos que chegamos a nos reprimir a nós mesmos, ainda que a repressão exterior esteja ausente ou não exista. Carregamos nós mesmos *nosso "tira" na cabeça.*

Nesta técnica acontecem também coisas reveladoras, às vezes inesperadas. Lembro-me de Bári, na costa adriática da Itália. Alguém propôs o tema da violência sexual contra as mulheres (só em 1979, registraram-se na Itália 26 mil casos conhecidos de estupro — fora os milhares em que as mulheres não foram capazes de denunciar, por medo ou vergonha). Fizeram-se múltiplas imagens desse tipo de agressão. Lembro-me particularmente bem de Angelina. Na imagem que fez, três homens atacavam-na de maneira cruel. Na dinamização, pensávamos todos que ela afastaria rudemente os agressores. Para espanto nosso, Angelina nada mais fez do que modificar-lhes as expressões fisionômicas, tornando-as mais cheias de ternura, em lugar de cheias de ódio. Mas, essencialmente, a cena era a mesma. Quando interrogada pelos companheiros, Angelina comentou: "O que me assusta no estupro é a violência física, não o sexo..."

Quando, nessa técnica, o tema é tal que divide os participantes — por exemplo, quando se trata da opressão sexual dos homens sobre as mulheres ou vice-versa —, é mais enriquecedor fazer o processo duas vezes: primeiro, as mulheres mostram como são oprimidas e depois é a vez de os homens mostrarem imagens múltiplas de suas próprias opressões, que não são poucas...

Existe ainda uma quarta forma de dinamização, em casos como esse: os homens mostram imagens daquilo que *eles acreditam* ser a opressão que exercem sobre as mulheres, e essas, imagens daquilo que *elas acreditam* ser as opressões que elas próprias exercem. Os pais em relação aos filhos e vice-versa; os professores em relação aos alunos e vice-versa. Sempre que possível, essa dinamização do modelo oferece novas possibilidades de conhecimento do tema e dos participantes.

1.11 As imagens múltiplas da felicidade

Esta técnica assemelha-se à anterior, tendo porém sua especialidade. Pode revelar, melhor que qualquer outra, o caráter de oprimido-opressor que pode existir nos participantes.

Primeira etapa

a) *O modelo:* constrói-se o modelo da mesma forma, com diversos voluntários modelando suas imagens de felicidade. Essas imagens são dispostas em toda a superfície da sala de tal maneira que cada uma seja vista completa e isolada das demais. O diretor não deve induzir as imagens, mas, ao contrário, deve esclarecer aos participantes que cada um é livre para mostrar a imagem que desejar. Que é a felicidade? Sem dúvida é, antes de mais nada, a *ausência de opressão.* Portanto, as imagens apresentadas serão isentas de opressão — isto é, o modelador não mostrará suas opressões, mas sua felicidade, real ou ideal, verdadeira ou imaginária. Essa imagem pode ser corporificada no trabalho, no amor, no lazer, no que cada um quiser. O diretor deve também sugerir que façam imagens aqueles que têm idéias diferentes, para evitar que se reproduza sempre o mesmo tipo de imagem, o mesmo tipo de felicidade — a menos que isso seja uma característica do grupo.

Segunda etapa

b) *A dinamização do modelo:* o ideal é que existam tantas imagens espalhadas pela sala quantas forem as pessoas que ficam de fora. Se existem sete imagens, é conveniente que sete pessoas fiquem de fora. A dinamização se faz em forma de jogo. O diretor conduz as pessoas que ficaram de *fora* através da sala, para que possam ver com atenção todas as pessoas *dentro* das imagens, e suas posições físicas relativas. Cada um dos que estão fora deve procurar sentir que pessoa, na sua opinião, é a *mais feliz.*

I O jogo (a dinamização) começa quando o diretor dá o primeiro sinal: todos os que estavam de fora devem entrar correndo e substituir a pessoa que, segundo eles, é a mais feliz. As pessoas substituídas saem. Se por acaso duas pessoas acreditam que a mesma figura é a mais feliz, o primeiro que lá chegar a substitui, e o segundo, que se atrasou, deve procurar a *segunda mais feliz* a fim de substituí-la. Assim, saem tantas pessoas quantas entraram.

II Ao segundo sinal do diretor, cada pessoa que for substituída tem o direito de reentrar e a liberdade de escolher *a mais feliz*, que pode ser a mesma figura anteriormente representada ou qualquer outra. Dessa vez, porém, em lugar de substituir, deve juntar seu corpo ao da outra, na mesma posição — assim, se duas ou mais pessoas escolherem a mesma figura, todas ficarão na mesma posição, lado a lado com essa figura. E todos os participantes permanecerão em cena.

III Ao terceiro sinal, todos os participantes começarão a se mover no sentido de colocar seu corpo numa relação de felicidade maior do que aquela em que estão. Isto é, tanto as pessoas que modelaram as imagens como aquelas que foram escolhidas inicialmente como estátuas, todas ao mesmo tempo, poderão movimentar-se no sentido de um inter-relacionamento mais feliz para cada uma.

Ora, nessa terceira etapa acontece que todas as figuras se movem *simultaneamente.* Todas são sujeitos, nenhuma é objeto — coisa que poderia acontecer, e em geral acontece, nas etapas anteriores.

Ora, se todos são sujeitos, é inevitável que a cada momento a imagem múltipla geral da sala (as múltiplas imagens de felicidade) estejam em permanente modificação. Assim, uma pessoa *vê* um conjunto de figuras ou uma figura com a qual deseja inter-relacionar-se, pois considera que aí estará mais feliz. Dirige-se a essa figura ou a esse conjunto — mas pode acontecer que essa figura (ou essas figuras) também esteja se movimentando em direção a outra com a qual deseja, ela mesma, se inter-relacionar. Assim, quando a primeira pessoa lá chegar, pode acontecer de não encontrar ninguém. A cada momento, cada um deve retificar seu caminho, reavaliando a estrutura geral, a imagem múltipla, em todos os seus aspectos.

Para que essa análise e reanálise possa ser feita com mais atenção, o diretor deve sugerir que, a princípio, os movimentos sejam executados um por vez a cada batida de mão; e que, a seguir, sejam realizados em câmera lenta. E ainda que, de quando em quando, novas batidas de mão sejam o sinal para que todos parem e, sem mexer o resto do corpo, movimentem o rosto a fim de poder observar melhor tudo que se passa na sala e decidir quanto aos próximos movimentos.

Muito se aprende com essa técnica. Algumas coisas são constantes, não importa o país ou a cidade onde se pratiquem. Por exemplo: são sempre muito raras as imagens de felicidade que mostrem a pessoa *feliz* trabalhando. Em geral, a felicidade está associada ao ócio, ao sexo, ao esporte, à música. Mas não ao trabalho, especialmente manual. Em certos países (nórdicos, por exemplo), é muito freqüente a imagem solitária: o homem ou a mulher que lê, que se banha ao sol etc.

E é sempre inevitável que alguém proteste: "Não posso dar minha imagem de felicidade porque para mim felicidade não é uma coisa só, é feita de muitos momentos, de muitas atividades... ". E isso é verdade, mas também é verdade que, quando alguém é convidado a mostrar, a modelar, sua imagem da felicidade, esse alguém mostra a imagem que mais o sensibiliza naquele momento, naquele lugar e naquelas condições. *E é verdade ainda o que se passa depois: normalmente, o jogo deve terminar quando todas as figuras encontram uma relação ideal (dentro dos limites circunstanciais) com as demais pessoas.* Por vezes, porém, ocorre que alguém encontra a felicidade na *busca* e nunca pode parar: vai dessa imagem àquela, daquela a uma outra, e, no movimento permanente, sente-se feliz.

Acontece também que o modelador tende a revelar *sua própria* felicidade, esquecendo-se de criar uma imagem de felicidade geral, compartida com as demais figuras da mesma imagem. Lembro-me de uma ocasião em que um homem fez a seguinte imagem da felicidade: ele próprio deitado com sete mulheres que cuidavam dele — uma acariciava-lhe o rosto, outras, diferentes partes do corpo, outra o abanava, outra dançava para ele, outra cantava etc. Pois bem: quando se iniciou a dinamização, vários outros homens vieram feitos loucos, correndo para substituir essa figura feliz. Todos queriam pôr-se na mesma posição, queriam todos ter sete mulheres que deles se ocupassem (mas não se peocupavam em saber se as mulheres queriam o mesmo). Pois quando se iniciou a terceira parte da dinamização, quando cada figura pôde fazer os gestos e realizar os movimentos que bem entendesse, a primeira coisa que fizeram as sete mulheres foi dar belos e potentes socos na cara e no corpo do "paxá". Ele mostrara sua felicidade, mas esta repousava sobre a infelicidade dos outros. Para ser feliz, oprimia. Assim, a terceira parte da dinamização possibilita também colocar em evidência a opressão que pode residir na felicidade de alguns.

1.12 Imagens em rodízio

A TÉCNICA

Esta é uma pequena técnica, bem modesta, mas que pode ser útil, principalmente quando se trabalha com pequenos grupos.

Primeira etapa: a improvisação

Feita, como sempre, a partir de uma proposta do protagonista.

Segunda etapa: o rodízio

Suponhamos um grupo de apenas cinco pessoas. O participante nº 1 é o *protagonista* e o nº 2 é o *antagonista.* Os outros três observam. Terminada a cena, o protagonista assume o papel de antagonista e o participante nº 3 assume o papel de protagonista. Terminada essa nova improvisação, o nº 3 passa a antagonista e o nº 4 assume o papel protagônico. No novo *round,* o nº 4 será o antagonista e o nº 5 o protagonista. E assim por diante até que todos os participantes tenham

representado, durante a cena toda ou durante um certo tempo, tanto um personagem como o outro.

O rodízio pode também ser feito no sentido contrário: o primeiro a sair é o protagonista, cujo papel será no segundo *round* representado pelo seu antagonista, que será substituído pelo participante nº 3, continuando a rotação sempre nesse mesmo sentido.

Terceira etapa: ping-pong

Depois que todos os participantes tenham representado os dois personagens, todos passam a ter o direito de intervir substituindo um ou outro, quantas vezes desejarem e nos momentos julgados oportunos. O diretor apenas intervirá para coordenar as entradas em cena e para assegurar que cada participante tenha o tempo necessário para desenvolver a ação que deseja experimentar, seja como protagonista ou como antagonista.

Primeira variante

Uma variante da técnica do rodízio consiste em formar duas equipes, imediatamente após a primeira improvisação: as substituições só poderão ser feitas por participantes no interior da sua própria "equipe" e não indiferentemente de um lado ou de outro. Uma característica desta VARIANTE é a formação de *torcidas* — às vezes, o aspecto esportivo prevalece sobre o aspecto pesquisa.

Segunda variante

Uma vez terminado o primeiro rodízio, procede-se a uma segunda rodada; desta vez, porém, os atores não poderão falar e deverão utilizar o corpo para "dialogarem". Não se trata de fazer mímica, mas sim de utilizar o corpo de maneira expressiva. Os atores poderão também *somatizar* suas emoções.

1.13 Imagem da transição

Esta terceira técnica consiste em trabalhar um modelo, em provocar uma discussão, utilizando para isto apenas meios visuais. Mais do que nunca, a palavra deve permanecer ausente. Contudo, o mesmo não se aplica ao debate, que deve ser o mais denso e rico possível.

O modelo

Para se chegar à construção de um modelo que possa ser aceito pela totalidade do grupo (ou quase), procede-se da mesma maneira como na técnica precedente. Esse modelo deve obrigatoriamente apresentar como tema uma *opressão* qualquer, proposta pelo grupo. Conseqüentemente, tratar-se-á de um modelo real de opressão. Então, pede-se ao grupo que construa imediatamente um *modelo ideal,* isto é, um modelo do qual a opressão tenha sido eliminada e cujo conjunto alcance um equilíbrio plausível, que não oprima nenhuma das personagens. Depois, retorna-se à imagem real, à imagem da opressão, e dá-se início à sua dinamização.

A dinamização do modelo

O diretor esclarece que cada um dos participantes pode apresentar sua opinião acerca de todas as maneiras possíveis de se passar da imagem "real" (opressora) à imagem "ideal"(não opressora). Cada participante age como um escultor e modifica aquilo que julga ser necessário para transformar a realidade e eliminar as opressões existentes. E isso, um de cada vez. Os demais participantes devem limitar-se a dar palpites, a declarar se consideram cada uma das soluções apresentadas como sendo realizável ou mágica, mas sem fazer uso da palavra, já que a discussão deve justamente desenvolver-se por meio da modificação das imagens.

Depois de todos que assim desejarem terem mostrado as duas imagens de transição (revelando, desse modo, o que pensam, sua ideologia, suas expectativas, suas esperanças), deve-se proceder a uma *verificação prática* do que foi discutido. Para tanto, a partir de um sinal dado pelo diretor, todas as personagens da imagem colocar-se-ão em movimento. Toda vez que ele bater as mãos, cada personagem (cada ator da imagem) terá direito de realizar um gesto, e apenas um, para se libertar (no caso dos que fizeram papéis de oprimidos) ou para oprimir melhor (no caso daqueles que representarem os opressores). Esses movimentos devem ser executados *de acordo com as personagens e não de acordo com as pessoas* que as interpretam. Depois de ter batido diversas vezes as mãos — e assim, após vários movimentos —, o diretor sugerirá que todas as personagens continuem seus movimentos em câmera lenta e que, a cada uma das batidas de suas mãos (que se

darão seguindo um ritmo bem mais lento), elas olhem com atenção à sua volta para se situarem em relação às outras. O movimento chegará a seu fim quando todas as possibilidades de libertação tiverem sido visualmente estudadas, quando a imagem terá atingido um grau de repouso quase total, quando todos os conflitos terão sido resolvidos de uma maneira ou de outra, com ou sem *happy ending*...

1.14 Imagem do grupo

Esta técnica pode ser utilizada em qualquer momento, durante o andamento do trabalho. Entretanto, torna-se particularmente eficaz quando o grupo apresenta algum problema. Graças a ela, o problema é evidenciado de maneira mais clara e pode-se buscar uma solução que tenha mais chances de sucesso.

Contudo, mesmo quando não surgirem problemas, é sempre interessante "enxergar" como é que cada participante do grupo "vê" o grupo em seu conjunto.

Primeira etapa: o modelo

Caso existam tensões no interior do grupo, é altamente provável que este último não logre construir um modelo único, aceitável para todos os seus membros. Também pode acontecer que a simples apresentação de vários modelos nasça a partir de uma discussão visual das diferenças existentes no grupo. A simples busca de um modelo único pode vir a se constituir, por si própria, numa reflexão acerca dos problemas existentes e das suas possíveis soluções.

Caso a construção de um modelo único for realizável, esta se fará, normalmente, por etapas. Assim, o diretor, sem deixar de consultar permanentemente o grupo, acrescentará ou eliminará os elementos da imagem que o próprio grupo tiver julgado como sendo essenciais ou não.

Segunda etapa: a dinamização do modelo

Após o modelo ter sido aceito e supondo que ele contenha um tipo de opressão qualquer, a dinamização passará pelas seguintes etapas:

1 O diretor volta a lembrar que *todo o grupo deve necessariamente tomar parte na imagem.* As pessoas que estiverem fora da imagem construída estarão contidas

na imagem geral do grupo; mesmo as que se contentaram em "olhar" estarão inseridas na imagem global e assumirão nela o papel de indivíduos que "se contentam em olhar". Na sala formou-se, estruturou-se, organizou-se uma imagem única, geral, da qual todos participam. Mas essa imagem global possui um cerne: a imagem construída. O diretor pede às pessoas que estiverem felizes e que não apresentarem problemas no miolo da imagem que permaneçam ali onde se encontram, nessa mesma posição; e que todos que ali estiverem a contragosto, sentido-se infelizes, insatisfeitos, contrariados, abandonem o cerne da imagem e se juntem aos "espectadores"; propõe também a estes últimos ingressarem no cerne caso assim desejarem e caso se sintam mal ou infelizes em sua posição de espectadores. Também podem retirar-se da sala.

2 Depois desses movimentos, o diretor pede mais uma vez que os participantes se afastem para depois voltarem, mas, desta vez, integrando-se à imagem de acordo com seus próprios desejos e não da maneira que lhes havia sido imposta. A essa altura, objetivamente, todo mundo assumirá sua posição corporal, interpretará um papel e realizará uma imagem que *corresponderá exatamente às imagens que cada um deseja e pode realizar,* dentro de um conjunto de pessoas *sujeito,* onde cada um conversa sua própria personalidade e seus próprios desejos. A imagem final, obtida dessa maneira, revelará a existência ou não da possibilidade de um entrosamento harmonioso entre os participantes reais de um grupo, entre pessoas concretas e não abstratas.

Em Dijon, fui convidado por dois grupos que estavam em conflito. Minha posição revelou ser bastante delicada; como dar prosseguimento ao meu trabalho sem dar argumento à crise e sem consolidar as divergências? Não se tratava de formar um grupo permanente, mas de realizar uma oficina de cinco dias de duração, de viver e trabalhar juntos durante certo tempo, perseguindo objetivos comuns.

Realizamos a imagem do grupo, que foi aceita globalmente. No centro, uma personagem procurava catalisar, dinamizar e estimular as demais; algumas pessoas voltavam para ela toda sua atenção, enquanto que alguns o faziam menos e outros, nem um pouco. Determinadas pessoas olhavam para outras com expressões ameaçadoras nos rostos. Enfim, a personagem central, a despeito de todos os esforços despendidos, não lograva eliminar, com um passe de mágica, todos os conflitos latentes dos quais sequer conhecia as causas exatas.

Depois da imagem ter sido composta, dei início à dinamização. Durante a primeira etapa, muitos abandonaram a imagem central para permanecerem de fora (ainda que não haja "fora"), olhando. Já na segunda etapa, tornava-se-lhes necessário optar: ou deixavam completamente a sala, isto é, iam embora e abandonavam a oficina em questão, ou ficavam. No caso de resolverem permanecer, tornava-se evidente que não poderiam mais manter a atitude marginal que haviam adotado. Compreenderam que ninguém podia ficar *de fora.* Que aqueles que não haviam sido utilizados na imagem central eram tão afetados quanto aqueles que dela haviam participado. Aos pouquinhos, os que haviam se retirado voltaram. Assumiram posições distintas daquelas que lhes haviam sido atribuídas, mas, mesmo assim, aproximaram-se um pouco da imagem central. Ao cabo de alguns minutos, todos haviam estabelecido vínculos com a figura central. Ninguém saiu da sala. Esperei um pouco, e então pedi ao jovem que representava a personagem catalisadora para ir juntar-se aos demais. Então, *eu* me coloquei em seu lugar, anunciando: "Sétima técnica: o gesto ritual."

E passamos para a técnica seguinte.

1.15 Rashomon

Esta técnica é baseada no filme homônimo, de Akira Kurosawa, no qual a história de um estupro é contada por diversos ângulos: o do estuprador, o da vítima, os das testemunhas etc. Ela é particularmente útil toda vez que se analisa uma cena com vários personagens, cada um das quais tendo visão própria do que nela esteja acontecendo.

Primeira etapa: a improvisação

Uma improvisação normal, com elenco escolhido e dirigido pelo protagonista que narrou a história. Pode ser uma cena com certo número de personagens; se forem até cinco, tudo funcionará bem.

Segunda etapa: as imagens do protagonista

O protagonista elabora e coloca em cena imagens dos personagens de acordo com seu modo de vê-los. Assim procedendo, também situa a imagem de si próprio em relação às demais. São, naturalmente, imagens subjetivas sujeitas a deformação, a exagero, a função simbólica ou alegórica, podendo jogar com forma, tamanho, distância entre elas, posição... Tudo, em suma... Não se deverá tentar reproduzir a cena como foi naturalisticamente concebida.

Terceira etapa: a reimprovisação

A cena é reimprovisada, seguindo o roteiro básico e os contornos da improvisação original, com a adição de qualquer elemento que naturalmente possa emanar das máscaras. Os personagens se apresentam como imagens fixas; a movimentação no palco é possível, mas não se pode perder os elementos essenciais de cada imagem. Vozes, ações e expressões dos personagens são veiculadas, traduzidas por meio das imagens. É dessa maneira que o protagonista pode visualizar a cena.

Quarta etapa: os demais personagens constroem suas imagens e reimprovisam

Procedendo da mesma forma como o protagonista acabou de fazer, cada um dos outros personagens em cena construirá sucessivamente imagens indicativas de como acha que entendeu os demais, agora que foram todos reconduzidos à condição de imagens também. A cena será reimprovisada a cada novo conjunto de imagens.

A PRÁTICA

Em um seminário realizado em 1994, na Inglaterra, uma jovem asiática nos apresentou uma cena em que ela visitava pela primeira vez a casa dos pais de seu namorado branco. Na improvisação original, evidenciava-se algum constrangimento, embora reinasse um clima de ostensiva polidez. Os pais do namorado estão inseguros quanto ao contato com asiáticos em geral, temerosos de cometerem alguma gafe e receosos a respeito das óbvias diferenças culturais. Não são, por isso, tão calorosos quanto gostariam de ser.

Na imagem do protagonista, o namorado se mantém a alguma distância da mesa, dando as costas aos demais e tampando os ouvidos. Seu pai é uma espécie de ogre, agigantando-se diante da pobre rapariga asiática e olhando duramente para ela; a mãe se coloca numa postura de ostensiva autodefesa, com os braços estendidos para frente, como se temerosa de um choque com a visitante.

Outras variantes eram igualmente reveladoras: na do pai, sua mulher se punha de joelhos e se persignava; a jovem asiática, em pé, tinha uma perna envolvendo o corpo do rapaz, como se fosse alguma predatória deusa hindu, enquanto que ele próprio, erecto, parecia colocar-se *em guarda*, protegendo a família, os braços também esticados como se fosse um colono britânico na antiga Índia imperial, pronto para lutar contra *os nativos* se eles tivessem a audácia de se aproximar além de certo ponto.

Tudo o que se lê acima pode ser usado como técnica de ensaio para qualquer tipo de peça teatral; assim como a técnica aplicada à *imagem do grupo,* pode ser aplicada à análise de qualquer grupo, particularmente se ele pareça ter dificuldade de atuar em determinadas circunstâncias, como num encontro público, por exemplo. Isso permitirá que pessoas vejam como é que estão sendo vistas por terceiros.

2 AS TÉCNICAS INTROSPECTIVAS

2.1 A imagem antagonista

Esta técnica pode ser utilizada apenas no estudo de relações a dois. A situação na qual o protagonista está envolvido e que deseja analisar pode incluir mais personagens, porém só será possível utilizá-la se todas essas inter-relações se concentram no conflito principal, protagonista *versus* antagonista.

Primeira etapa: a imagem de si mesmo

Esta técnica pode ser realizada com apenas um protagonista e todo o grupo se concentrará na análise do problema e da situação que ele apresentar, ou também no modo *feira*, quando todo o grupo se concentrará no estudo simultâneo de cada indivíduo e do próprio grupo, representado por quatro ou cinco protagonistas, como explicaremos em seguida. Aqui, vamos apresentar a versão do modo *feira*. O processo será o mesmo, simplificando, quando se tratar de um só indivíduo.

Em primeiro lugar, o grupo escolhe o tema que deseja tratar, restringindo-o à área das relações interpessoais. Pode ser, por exemplo e genericamente, *o amor, o ciúme, a indecisão* etc. Quando trabalho esta técnica pela primeira vez com um grupo, gosto sempre de propor como tema *o medo*. Por quê? Porque é através do medo que aceitamos ser oprimidos. Um homem sem medo não será jamais oprimido. Conta-se que o *Che* Guevara, preso, ferido, desarmado, foi desrespeitado por um oficial do exército boliviano. Sem hesitar, cuspiu-lhe na cara. Mais tarde, foi assassinado. Mas em nenhum momento teve medo, em nenhum momento, mesmo prisioneiro, desarmado, cercado por inimigos de todos os lados, deixou de ter coragem. Raros entre nós, porém, são aqueles que podem demonstrar tamanho grau de heroísmo. E como não somos heróis, temos medo. Medo de perder o emprego (e então aceitamos a opressão de condições inaceitáveis de trabalho), medo de perder o amor ou a companhia de alguém (e aceitamos, mais uma vez, o inaceitável), medo da morte e aceitamos uma vida que não é a que desejávamos.

Sempre temos medo; um pouco mais, um pouco menos; somos disso totalmente conscientes ou quase nada, ou nada. Mas o medo lá está, à espreita, condicionando nossas ações e reações, nossa vida.

O diretor propõe então que todos os participantes se ponham em círculo, deixando um certo espaço à direita e à esquerda, e que se voltem todos para o exterior do círculo. Devem então pensar em uma situação concreta, envolvendo cada um deles e um antagonista, no qual ele ou ela sentiu medo diante desse antagonista. A situação deve ser bem concreta e bem clara: um *versus* o outro. Não se pode pensar vagamente em medo da sociedade, mas, sim, no medo provocado por um dos seus representantes. Não servem os medos "metafísicos", mas sim os "medos sociais". Não os *medos de que*, mas os *medos de quem*, mesmo que o medo de alguém signifique o medo de alguma coisa. Isto é: o medo tem que ser corporificado numa pessoa e não mantido abstrato, como já veremos no exemplo da parte prática.

Assim que cada participante tiver pensado numa situação social bem concreta, deverá pensar numa imagem do seu próprio corpo no momento de sentir esse medo. Seu próprio corpo diante da presença do antagonista, face a face. Quando tiver pensado nessa imagem de si mesmo nessa situação particular, deverá voltar-se para o centro do círculo, mas ainda sem mostrar a imagem, até que todos os participantes se tenham voltado para o centro. Nesse momento, o diretor pedirá a todos que, ao mesmo tempo, realizem cada um a sua imagem. Assim, em círculo, todos os participantes estarão mostrando a sua imagem, cada um dentro da situação que escolheu. É importante que todos façam suas imagens ao mesmo tempo para que ninguém influencie ou seja influenciado por outrem.

Segunda etapa: a formação de famílias de imagens

Estando todos ainda em círculo, o diretor pedirá que, mantendo a imagem, cada um procure aproximar-se de outras imagens que lhe pareçam semelhantes, e afastar-se das que lhe pareçam bem diferentes, formando assim pequenos grupos de "famílias de imagens". Formar-se-ão três, ou quatro, ou até mesmo cinco famílias diferentes. Mais do que isso não é conveniente, porque distrairá e dividirá demais a atenção dos participantes.

Terceira etapa: a escolha das imagens

Formadas as "famílias", o diretor proporá que o grupo, como um todo, escolha em cada família uma imagem que seja, não a melhor de todas — não se trata aqui de competição — mas a que, de certa forma, "contenha" as demais, ou as imobilize, ou as sintetize. Aquela que contenha o maior número de elementos sensíveis, presentes em toda a família. Essa escolha é sempre aleatória, guiada pela sensibilidade do grupo e não por computadores frios.

O grupo escolherá, dessa forma, um representante de cada família. Essas três, ou quatro, ou cinco imagens escolhidas serão, em conjunto, as imagens dos medos do grupo, naquele dia e naquele momento.

Quarta etapa: a dinamização

Esta etapa relativamente longa deverá dar os seguintes passos:

1 O diretor pede que as poucas imagens se coloquem diante do grupo; pede ao grupo que faça suas observações sobre o que vê. Os comentários, mesmo contraditórios, devem ser apenas expostos, sem que se chegue a *uma conclusão.* Cada um expõe seus sentimentos e o diretor deve procurar sempre chamar atenção para detalhes físicos objetivos, como: estão de pé ou sentados?, que fazem as mãos e os olhos?, qual é a posição do corpo? etc. Não se trata de interpretar, mas sim de *ver o que se olha.*

2 O diretor pede aos atores-imagens que determinem o ritmo de suas imagens: lento ou rápido, desenvolvendo, com o ritmo, seus sentimentos em relação àquele momento particular de medo.

3 Depois de terem feito a imagem e lhe terem atribuído um ritmo, o diretor lhes pedirá que, todos ao mesmo tempo, sempre mantendo ritmada a imagem, digam uma ou mais frases que surjam, nesse momento, no pensamento dos personagens que estão interpretando. Primeiro, todos ao mesmo tempo, sempre com o mesmo intuito de não se influenciarem uns aos outros e, depois, cada um por sua vez, para que testemunhemos todos. Teremos, assim, *imagem, ritmo, frase.*

4 Neste ponto, o diretor pede que cada protagonista realize uma *metamorfose*: ele apresenta essa imagem, com esse ritmo e diz tal frase ou tais frases, porque tem diante de si nesse momento real e concreto tal antagonista. Que imagem terá esse antagonista? Assim, em câmera lenta, cada protagonista deverá metamorfosear sua imagem na imagem do antagonista: veremos assim como é que cada um se transforma na imagem do seu opressor.

5 O diretor pedirá, em seguida, que cada qual dê um ritmo à sua imagem do antagonista e, depois, diga uma ou mais frases que correspondam aos pensamentos do antagonista nesse momento concreto, real e preciso. Nada de abstrações ou generalidades.

Chegados a esse ponto, teremos visto as imagens dos protagonistas com ritmos e frases. E estaremos vendo as imagens dos antagonistas, igualmente com ritmos e frases. Tudo obra dos *oprimidos*, que representavam os *medos* de todo o grupo, simbolizados, sintetizados nessas poucas imagens. Passamos, então, à etapa seguinte.

Quinta etapa: identificações ou reconhecimentos

O diretor perguntará ao grupo quais as pessoas *que se identificam* com (o que raramente ocorre) ou que *reconhecem,* essas imagens de antagonistas, imagens de opressores. Quem se identificar com uma dessas imagens, ou reconhecê-la (por ser alguém concreto que o participante bem conhece, ou talvez (que o faça sofrer): talvez porque seja um dos seus próprios antagonistas ou opressores, posto que são imagens escolhidas pelo grupo e que o representam, deve substituir essa imagem. O protagonista que a havia criado estará, portanto, livre para retornar à sua posição, à sua própria imagem de oprimido. Quando todos tiverem sido substituídos, teremos assim três, ou quatro, ou cinco duplas de protagonistas-antagonistas, isto é, de oprimidos-opressores. Os primeiros totalmente identificados com as imagens, pois que se trata deles mesmos; os segundos, ou identificados (caso mais raro) ou identificando tais personagens, reconhecendo-os, sabendo de quem se trata e, portanto, preparados para vivenciarem a improvisação que se seguirá.

As duplas se defrontam, face a face, e a nova etapa começa.

Sexta etapa: as improvisações em dois modos

O diretor dará quatro comandos sucessivamente:

1 *Imagem!* — e todos os participantes farão as imagens respectivas de protagonistas ou antagonistas, face a face;

2 *Ritmo!* — todos ritmarão suas imagens;

3 *Frase!* — todos dirão e repetirão as frases iniciais que haviam sido pronunciadas;

4 *Ação!* — a partir desse ponto, utilizando o modo *feira* e simultaneamente, todas as duplas passarão a improvisar a cena: os dois atores sabem o ponto de partida, mas não o de chegada, pois não se trata de reproduzir uma cena vivida no passado, mas de fazer uma experiência para o futuro: o protagonista tentará libertar-se da opressão e do medo e o antagonista, que é um ator que conhece tal opressor, tentará, em ação, mostrar como ele oprimiria.

Nesta etapa, surge quase sempre um problema que, na verdade, não o é. O ator que incorpora o antagonista tem, na sua experiência vivida, uma referência: alguém que ele próprio conhece, alguém que faz parte de sua vida, da sua experiência. Alguém concreto parecido com o opressor que inspirou o antagonista. Parecido, mas não igual. Portanto haverá sempre uma diferença, maior ou menor, entre o opressor, o antagonista imaginado por um e por outro. O protagonista poderá ter pensado *meu pai* e o ator que incorpora *o pai* poderá estar pensando *o sargento de minha guarnição*. Dar-se-á, aqui, um aparente contra-senso, uma cena surrealista. Um dirá *"papai!"* e o outro responderá *soldado!* Na verdade, o que o ator-antagonista fez foi destacar o caráter *sargento* da imagem *pai*. As imagens são polissêmicas e aí reside a sua riqueza. Não devemos, por uma questão de falsa coerência, de boba verossimilhança, de superficial realismo, abandonar essas riquezas pensando que se trata de incoerências.

Essas diferenças podem causar distrações nos atores, que devem estar preparados uma vez que isso aconteça. Se acontecer, tanto melhor, porque mais aprenderemos sobre a cena, a situação, os protagonistas e os seus e nossos medos.

Normalmente, depois de alguns minutos, esta técnica, extremamente intensa e conflitual, pode deflagrar um explosivo enfrentamento em que os atores se concentrarão mais na violência da atividade cênica do que propriamente na ação dramática. Por isso, o diretor deve propor o modo *suave e macio: lento e baixo*. Já carregados pela primeira parte de livre improvisação, os atores apresentarão assim tendência a maior criatividade e aprenderão muito mais sobre a inter-relação.

Sétima etapa: a segunda improvisação

Depois de alguns minutos, o diretor deve interromper as improvisações e solicitar que outros participantes substituam o primeiro grupo de antagonistas, com a determinação de que procurarão utilizar uma nova forma de opressão, não presente da primeira vez: assim, o protagonista será confrontado a uma nova *arma* ou estratégia do arsenal do opressor. E terá que se defender dessa nova investida, aprendendo o que possível for dessa nova maneira de oprimir. Também aqui poderá ocorrer *o falso surrealismo*. Falso porque, na verdade, se trata de uma "dimensão" real da primeira imagem. Nesse caso, aquele que inicialmente era *o pai* e depois tornou-se *o sargento*, pode muito bem agora transformar-se em *o professor*, ou *o padre*, ou *o irmão mais velho*, ou *o patrão*, ou o que quer que seja, isto é, o que quer que o ator substituto, o que incorpora a imagem do antagonista, tenha retirado da sua experiência vivida, da sua vida.

Assim, uma segunda improvisação terá lugar, em dois tempos; *modo normal* e *modo suave e macio: lento e baixo*. Uma terceira ou quarta improvisação poderá ser feita sempre e quando entre os participantes existirem atores que reconheçam o antagonista (diferentes tipos do mesmo antagonista) e que se disponham à luta, a experimentar em cena os possíveis resultados desses enfrentamentos. A multiplicidade das substituições do antagonista é sobretudo recomendada quando se trata de trabalhar apenas com uma situação de um só protagonista. Neste caso, pode-se igualmente pôr esse protagonista "na berlinda" e, após várias improvisações tendo como tema o medo, recomeçar outra vez tendo como tema outras palavras, outras emoções, outras idéias.

Oitava etapa: a troca de impressões

Terminadas as improvisações, o diretor conduzirá o debate, a troca de opiniões e de impressões, o relato do que sentiram os participantes.

A PRÁTICA: O MEDO DO VAZIO

Um dia, em Genebra, durante a preparação desta técnica, uma jovem me disse:

> — Isso é impossível, no meu caso: eu não posso fazer a imagem do meu medo porque eu não tenho nenhum medo concreto: todos os meus medos são abstratos.

Não concordei e insisti para que ela nos falasse de alguns desses medos *abstratos*. Ela falou da morte, do futuro, do infinito e finalmente disse:

— Mas o medo maior que eu sinto é o medo do vazio!

Pedi-lhe que fizesse a imagem do vazio.

— Não posso: vazio é vazio. Vazio é uma coisa que não existe: então como é que eu posso fazer a imagem de uma coisa que não existe?!
— Nesse caso, você pode fazer a imagem de uma coisa que não existe, mas que você gostaria que existisse. Faça a imagem dessa coisa. Ou, se for o caso, dessa pessoa.
— Não. Então eu prefiro fazer a imagem do vazio...
— Você acabou de dizer que não podia...
— Posso tentar...

Subiu em cima do parapeito da janela que, felizmente, não era muito alta e não nos assustou em nada.

— Está vendo? Pra mim o vazio é isso! — disse a moça.
— Isso o quê? — perguntei. — Lá fora não está nada vazio: está o parque cheio de árvores, estão as pessoas passando, está o chão lá embaixo... Não está nada vazio...
— Não é lá fora que me interessa. É aqui dentro desta sala. Aqui é que está vazio.

Continuei discordando.

— Como vazio? Aqui estamos nós. Estão as cadeiras, as mesas, as coisas. Esta sala está cheia de gente e de objetos. Talvez nós não sejamos as pessoas que você quisesse que estivessem aqui, mas nós estamos aqui.
— Não são mesmo...
— Se nós não somos a pessoa que você gostaria que estivesse aqui, disse eu, passando sem premeditação do plural ao singular, eu proponho que você faça a imagem dessa pessoa.

Ela hesitou um pouco, depois foi buscar um rapaz sentado e o colocou a dois metros de distância dela mesma, voltando depois para cima do parapeito da janela.

— Está vendo? Ele é a imagem do vazio...
— Pode ser que sim, mas também pode ser que ele seja a imagem daquilo que você quer e ele não está nada perto de você. Talvez a imagem do vazio seja esse vazio real que separa você dele.

— Pode ser...
— Essa é a imagem real. É assim como é, mas não é como você gostaria que fosse. Então eu proponho que você faça a imagem ideal: como é que você gostaria que fosse?

A moça desceu da janela, trouxe o rapaz mais para perto dela, e saltou-lhe às costas, cavalgando-o.

— Esta é a imagem ideal?
— Ela mesma.
— Vamos voltar à imagem real.

A moça voltou a subir no parapeito, o rapaz voltou a dar-lhe as costas, o vazio reapareceu.

— Então a sua imagem do vazio é a sua vontade de cavalgar nas costas dele, contra a vontade dele de não ser cavalgado. Aqui existe claramente um conflito de vontades. Muito mais simples do que eu não posso fazer a imagem do vazio porque o vazio não existe. O que não existe é a vontade dele de deixar você fazer tudo que você quer. Então podemos trabalhar perfeitamente bem com esta imagem como com qualquer outra, mais concreta. Esta é suficientemente concreta. Vamos continuar.

Durante a realização da técnica pudemos perfeitamente bem analisar as relações daquela moça que queria *cavalgar* todos os rapazes que não se queriam deixar *cavalgar*. A imagem serviu tão bem como qualquer outra, mais realista, mais terra a terra.

2.2 A imagem analítica

Esta é uma das técnicas mais intensas e complexas de todo o arsenal do Teatro do Oprimido. Creio que só deva ser utilizada quando o protagonista estiver realmente preparado para dela se servir, conhecendo todas as suas etapas. E jamais deve ser obrigado a percorrê-las todas, podendo abandoná-la durante o percurso, no momento que melhor lhe parecer.

Primeira etapa: improvisação

A improvisação normal, com o protagonista decidindo quem fará que papel e com cada ator procurando vivenciar seu personagem dentro da linha proposta pelo protagonista.

Esta técnica pode ser utilizada em qualquer caso, porém é mais eficaz quando a cena comportar apenas dois personagens, isto é, protagonista e antagonista, e mais útil quando se tratar de um tema no qual o protagonista não entende bem o que se passa com ele, onde houver uma certa confusão, uma não compreensão, seja do que se passa com ele, seja do que quer.

Segunda etapa: a formação de imagens

Os participantes deverão deixar-se estimular pela improvisação, mas não como espectadores, em atitude consumista, rindo ou aplaudindo (pelo contrário, devem permanecer em total silêncio). Devem entrar em clima de *espect-atores*, preparar-se para intervir, permitir que os estímulos da cena penetrem neles, que formem seu corpo e informem sua sensibilidade.

Depois da improvisação, os *espect-atores* são convidados a fazer imagens de como vivenciaram as ações, primeiro do protagonista, e do antagonista em segundo lugar. Essas imagens devem ser produto da percepção de algum detalhe menor, escondido, dissimulado do comportamento de um e de outro, no primeiro caso debilitando o protagonista, fragilizando-o, tornando-o mais vulnerável e, no segundo, revelando as armas do antagonista. Pode acontecer que a cena mostre uma situação em que não fique claramente exposta uma relação de oprimido e opressor, protagonista e antagonista, mas na qual reine maior complexidade e mesmo confusão. Nesse caso, as imagens serão daquilo que de oculto os participantes puderem revelar.

Essas imagens não devem de modo algum ser realistas: não se trata de reproduzir o que vimos todos, mas só o que cada participante pôde ver, por se ter posto em estado de *sym-pathia* com um ou com outro e com ele ter-se relacionado por identidade ou reconhecimento. As imagens são livres: metafóricas, pleonásticas, surrealistas, expressionistas, magnificadas, deformadas, enfim, podem ser o que for, desde que sejam *reais*; não realistas: *reais, verdadeiras, sentidas.*

Deve-se fazer cinco imagens de cada um dos personagens. Com isso se conseguirá aplicação mais proveitosa dessa técnica.

Terceira etapa: formação de duplas

Quando todas as imagens tiveram sido feitas, cada ator-imagem deve procurar o seu complemento em uma das imagens do grupo oposto, formando, assim, duplas de imagens que se complementam. A escolha da imagem complementar é um tanto aleatória, feita mais por sensação do que por uma razão clara.

Quarta etapa: as reimprovisações

Formadas as duplas, cada uma terá um tempo mais ou menos curto para reimprovisar a cena, cada ator mantendo obrigatoriamente a imagem tal como tinha sido mostrada. Por exemplo, se uma das imagens mostrava o protagonista em atitude de lutador de boxe, o ator deverá manter essa postura durante toda a improvisação. Poderá mover-se, porém não poderá modificar essencialmente a imagem, que funcionará, assim, como um filtro: tudo o que o ator disse será conotado por essa imagem, que é a visualização magnificada de algum elemento do comportamento do protagonista ou do antagonista.

Ao reimprovisarem, os atores poderão dizer não apenas as frases que foram pronunciadas na improvisação original, mas também pensamentos que eles acreditem ser coerentes com o que foi dito, ou o que eles acreditem ter sido o subtexto, o monólogo interior de cada um. Essa reimprovisação mistura a memória e a imaginação.

O protagonista e o antagonista devem observar essas reimprovisações.

Quinta etapa: o protagonista assume as imagens

Terminada a etapa anterior, cada dupla deve voltar à cena para mais uma vez reimprovisar a mesma situação, se possível agora com as mesmas palavras da anterior, os mesmos gestos e os mesmos movimentos; agora, porém, o protagonista deverá colocar-se ao lado de sua imagem e repetir tudo que o ator disser ou fizer. Como se fosse um eco. Isto durante alguns minutos.

Assim, o ator-imagem, tendo sido mimetizado por algum aspecto, algum elemento, algum detalhe do comportamento do protagonista, criou uma imagem ampliada desse detalhe; nessa etapa, dá-se o processo contrário: agora, é o protagonista que vai ser mimetizado pela imagem resultante do mimetismo anterior, isto é, vai ser mimetizado por si mesmo, vai magnificar um comportamento que se supõe ser o seu, e o detalhe se transformará no todo. Isto porém não será uma caricatura, pois que a caricatura exagera o que já é exagerado e aqui se trata de descobrir o escondido e revelá-lo.

Depois de um tempo curto, o diretor dirá *Sai!* e o ator-imagem deverá sair de cena, deixando o protagonista a sós com o ator-imagem do antagonista. Por mais ainda um breve momento, o protagonista deverá obrigatoriamente manter a mesma imagem e prosseguir a cena com o mesmo comportamento do ator-imagem. Depois, o diretor dirá *Pode mudar,* e a partir daí, se o protagonista estiver satisfeito com essa imagem, deverá mantê-la e prosseguir a improvisação; se, pelo contrário, pensar que ela não lhe convém, que ela o prejudica, poderá, neste caso, fazer uma lenta "metamorfose", transformando-se em outra imagem bem diferente que, a seu juízo, possa lhe ser mais útil para enfrentar a situação. Uma imagem dele mesmo como ele desejaria ser.

Esse procedimento deverá ser repetido com todas as duplas, o protagonista assumindo sempre a imagem e o comportamento do ator, mantendo-se assim mesmo quando ele sai de cena, e podendo escolher depois entre continuar da mesma forma ou mudar.

Sexta etapa: o protagonista enfrenta simultaneamente todas as imagens do antagonista

O protagonista volta mais uma vez à cena; agora, porém, sozinho, e deve enfrentar todas as imagens que improvisarão simultaneamente, como se fossem todas a mesma pessoa: isto é, na realidade são aspectos de uma mesma pessoa, o antagonista, produto da "análise" procedida pelo grupo de participantes.

As imagens podem falar ao mesmo tempo, porém não uma com a outra. E o protagonista pode se dirigir a todas como se fossem uma só, ou pode escolher a qual delas se dirigirá. O diretor deverá, em um ou em outro caso, relatar ao protagonista os seus movimentos, certezas e hesitações, no conflito com esta ou aquela imagem.

Sétima etapa: a vez do antagonista

Agora é a vez do antagonista enfrentar as cinco imagens do protagonista, nas mesmas condições anteriores. O protagonista deverá observar a cena e tentar ver qual das suas imagens o enfraquece, e de que maneira, e qual o ajuda, e por quê.

Oitava etapa: nova improvisação

Protagonista e antagonista voltam à cena para uma nova improvisação da mesma situação. Se a cena mostrada foi uma cena de opressão, dessa vez o protagonista tentará quebrar a opressão. Os atores que criaram as imagens, que o protagonista resolveu transformar por julgá-las ruins para si, devem sentar-se de forma visível para ele e, caso considerem que o protagonista está "recaindo" nessa imagem que ele próprio recusa, devem emitir um som de advertência: "ôôôôô..." O protagonista será, assim, informado da sua "recaída" e tentará fazer a mesma metamorfose das etapas anteriores.

Nona etapa: troca de idéias

O diretor coordenará a troca de idéias entre todos os participantes.

A PRÁTICA: EM TEATRO, ATÉ A MENTIRA É VERDADE

Em Colônia, na Alemanha, em outubro de 1987, Christian propôs uma cena na qual ele se encontrava com a namorada. Viviam brigando e ele não sabia por quê. Fizemos a *imagem analítica*.

Na improvisação inicial, o que mais nos impressionou na cena foi que os dois namorados mal se olhavam. Falavam um com o outro, é verdade, mas não se olhavam nem se compreendiam. Estavam ali a meio metro de distância e, às vezes, ainda mais próximos, mas não se viam. A ausência corporal do outro era tanta como se estivessem falando ao telefone.

Terminada a improvisação, fizemos as imagens. Cinco de cada lado. Primeiro as de Christian:

1 Christian como um índio de algum *western* norte-americano, dançando, cantando para o céu, dando voltas em torno da namorada como se ela fosse uma fogueira;
2 Christian como uma estátua de mármore, sentado numa cadeira-pedestal, os braços erguidos, olhando para o céu, achando-se belo, elegante, heróico;
3 Christian como um bebê ranzinza, choramingas, agarrando o vestido da mãe, dedo na boca;
4 Christian feroz, apontando dois dedos acusadores para o mundo — culpado

de todos os males, Christian era assim como um promotor sinceramente convicto de sua tarefa;
5 Christian doente, cansado, sentado no chão, com a mão no estômago, triste.

Vimos depois as imagens da namorada:

1 a namorada na janela, olhando para fora;
2 sentada na cadeira, as pernas abertas, de costas para Christian;
3 sorrindo para ele, mas sem encará-lo;
4 chorando, sentada no chão, em um canto da sala;
5 masturbando-se.

Passamos então à segunda etapa (a formação de duplas, no caso, de casais). E foram estas as combinações que surgiram, espontaneamente:

1 Christian, como índio, dando voltas, dançando e cantando em volta da namorada, sentada na cadeira, de pernas abertas: ele, mesmo sem vê-la, preparava-se para almoçá-la; ela, embora em perigo, esperava por um salvador, um outro qualquer;
2 Christian, como estátua, contracenou (contracenou?, praticamente não houve cena) com a namorada, que olhava distante, pela janela;
3 Christian, como bebê, e a namorada às gargalhadas, rindo-se dele;
4 Christian feroz, com os dois dedos em riste, acusador, diante da namorada, que se masturbava;
5 Christian cansado e doente, arrasado em um canto da sala, a namorada chorando em outro canto da mesma sala.

Na etapa das improvisações que se seguiu, Christian pareceu fascinado com todas elas, menos com a última, durante a qual preferiu olhar para os companheiros e quase nunca a cena. A terceira delas, que nos pareceu dura de suportar, foi enfrentada com brio por Christian, que se mostrava até mesmo contente. E, evidentemente, a que mais o entusiasmou foi a do índio. Tanto que nessa, ainda menos do que nas demais, realmente não punha os olhos na namorada.

Veio o momento em que Christian deveria assumir cada uma das cinco imagens e abandoná-las ou conservá-las, depois, se assim o desejasse. Christian

não só não as abandonava, mas exagerava-as ainda mais depois que os atores originais saíam da cena. Chegava a paroxismos. Como índio, como estátua, como bebê, como promotor, foi a extremos orgasmáticos. Era tão exagerado que nem sequer era cômico. E Christian parecia querer fazer-nos rir. Não rimos... para seu desespero. Esperávamos inquietos a quinta reimprovisação, agora com Christian vivenciando a imagem que dele haviam feito, cansado e doente. Se continuasse exagerando no mesmo diapasão, deveria morrer... Porém o que se viu foi o oposto: ele exagerava um cansaço extrovertido, doença de opereta, só não entoou nenhuma ária da *Traviata*, mas disso esteve perto...

Quando terminou, Christian nos perguntou:

— Então? Vocês gostaram? — como se estivéssemos em um teatro normal, após uma estréia na qual fosse ele o principal ator. Respondi:
— Você é que deve dizer... Quem fez a cena foi você, não fomos nós. Você gostou? E, principalmente, gostou ou não gostou do quê...?

Christian disse que tinha gostado muito porque era tudo verdade, ele era assim mesmo, era ainda mais do que isso, tão mais que nem nós tínhamos conseguido ver.

— Você é tudo isso? Até mesmo a última imagem?
— Muitíssimo mais...

Sabine protestou: para ela, Christian estava mentindo o tempo todo.

— Ele quis fazer teatro... Quis representar para nós... Isso daí não é ele... Quando nós improvisamos uma cena, nós no jogamos por interior dentro dela. Nós nos emocionamos, nós nos expomos, nós nos revelamos. Christian não! Ele mente o tempo todo. É tudo faz de conta. Na minha opinião, não podemos trabalhar com essa cena. Não serve para nada.

Estava furiosa. Concordei e discordei. Disse que sim e que não. Tudo que Sabine dizia era verdade, mas não era toda a verdade. É verdade que, dada a fúria histriônica de Christian, ficava muito difícil, para nós, perceber suas relações com a namorada. A atriz que a interpretava disse mesmo que ele praticamente não lhe havia dado nenhuma informação: na sua opinião, isso em parte invalidava a sua interpretação.

— Penso que não: se a você ele deu tão pouca importância, é bem provável que a própria namorada tenha a mesma pouca importância ou menos.

É verdade que Christian estava vivendo a sua própria personalidade e a atriz vivenciando um personagem baseado em alguém que ela nem conhecia. Mas os dois estavam ali, diante de nós, vivendo e vivenciando uma improvisação. É verdade que Christian *mentia* o tempo todo (se pudermos chamar de mentira a sua histrionice). Estava mentindo, sim, *mas era verdade que estava mentindo*. Se fôssemos prestar atenção à mentira não poderíamos ver o mentiroso em ação. Se prestássemos atenção a ele, veríamos o mentiroso, Christian no ato de mentir. Ele estava *fazendo teatro*, isto é, estava verdadeiramente dizendo mentiras.

As cinco imagens de Christian talvez tenham sido provocadas pelas mentiras que nos contou, verbalmente ou na primeira interpretação. Talvez ele nem fosse assim. Mas, em verdade, era assim que ele queria que pensássemos que era.

E, se estava mentindo, isso pressupunha a existência de uma verdade num ponto qualquer. O mentiroso não quer somente fazer passar por verdadeira a falsidade, mas quer esconder uma verdade.

Que verdade seria essa?

— Eu sei que sou assim mesmo, mas não quero deixar de ser assim, vou continuar assim. Sou assim com minha namorada e sou assim com todo mundo. Se tivesse de mudar, a gente ia acabar se separando. O que a gente quer, mesmo, é brigar junto. É ficar perto para poder não se olhar. E daí? — Christian quase não podia parar de falar. "E daí?"

Daí nada, tudo bem. Mas... que verdade seria essa que teimava em se esconder? Porque o que se via no discurso de Christian era o excesso, a pletora, a intensidade extrema. Era isso que ele queria que víssemos. E se dizia que era assim porque queria que assim fosse, então tudo bem, que fosse assim. Não podíamos fazer mais nada. Poderíamos quando muito sugerir que, como experiência, tentassem fazer a cena do relacionamento entre ambos de uma maneira mais tranqüila, mais suave, menos angustiante. Cheguei a sugerir que mais uma vez improvisassem a cena. Christian disse que não:

— Estou muito cansado....

Insisti.

— Não quero mesmo... estou até me sentindo doente... — e sentou-se em um canto da sala. Sozinho. No outro canto já não havia ninguém: a atriz-namorada estava no meio do grupo, sentado no chão.

Em teatro, o problema não é saber se alguém está mentindo ou dizendo a verdade: o problema é vê-lo, fazendo seja o que for, agindo. E a ação é sempre verdadeira, mesmo que o protagonista esteja mentindo.

2.3 Circuito de rituais e máscaras

Esta técnica se baseia na suposição de que, se é verdade que os rituais da vida cotidiana impõem a cada um de nós uma máscara que lhes seja adequada, isto é, tendente a diminuir os atritos entre as pessoas e as ações que elas são chamadas a realizar, ou a que sejam obrigadas, da mesma forma a recusa de usar essa máscara, ou o uso de uma máscara inadequada, poderá eventualmente fazer explodir o ritual, ou modificá-lo, ou revelar a sua inadequação. Na verdade, entre o ritual e a pessoa trava-se um combate: a máscara é o resultado dessa luta.

Primeira etapa: as improvisações ritualizadas

O protagonista deve construir várias cenas diferentes, sendo cinco um número bom, menos de quatro pouco eficiente, mais do que cinco muito confuso. Cada cena deve ser "colocada" em um espaço diferente da sala. O protagonista deve representar a si próprio na improvisação de cada cena, e instruir os demais atores sobre os elementos essenciais; eles devem seguir essas indicações básicas, conservando no entanto a liberdade de improvisar (pois do contrário não seria improvisação...). O protagonista deve escolher cenas que contenham opressões diferentes, nas quais o seu próprio comportamento seja também específico para cada cena.

Por exemplo: com sua namorada o protagonista se comportará, sem dúvida, de maneira bem diferente do que com o psicanalista, com seu próprio pai ou com o vendedor de peixe da feira etc., etc.

Cada improvisação é feita durante alguns minutos e o diretor perguntará ao grupo como foi que sentiu a cena e principalmente o protagonista dentro dela: quais as suas características mais marcantes, qual a sua "máscara". Os *espect-atores* deverão mostrar mais com seus corpos do que com palavras; se vários *espect-atores* mostrarem máscaras diferentes será necessário escolher uma só máscara para cada cena.

O diretor deverá perguntar ao protagonista, antes de cada cena, o que é que ele QUER dos outros personagens, isto para que o protagonista se empenhe em obter o que deseja (isto é, para que aja), e não simplesmente se mostre "como é". Repito: um personagem é uma ação e não uma reação, é um verbo e não um substantivo, é sobretudo um "eu quero". Nós, sim, podemos adjetivá-lo, mas não ele a si mesmo. O ator deve amar e nós diremos, dele, que se trata de um amante. Ele não deve mostrar-se amante: deve mostrar *o personagem amando.*

Uma vez terminada a primeira cena-ritual, o protagonista passa à segunda, enquanto os atores da primeira se "desativam" e permanecem na mesma área. Ativa-se a segunda cena, improvisa-se alguns minutos, o diretor perguntará então quais as características principais (e diferentes) do protagonista nessa segunda improvisação — sempre atuando e não apenas falando. Passa-se em seguida à terceira cena e assim sucessivamente.

Segunda etapa: o reforço da máscara

Terminada a primeira série de improvisações, o diretor relembrará quais as características (máscaras) percebidas pelo grupo para cada cena-ritual. Pedirá então ao protagonista que faça um novo percurso, na mesma ordem, tentando exagerar e magnificar essas características em cena. Onde o protagonista mostrou bom coração, que o mostre boníssimo; onde foi intolerante, que seja intolerantíssimo; onde foi violento, que se exceda em violência.

Terceira etapa: o conflito de máscaras com rituais

Na terceira etapa, o diretor proporá que o protagonista comece improvisando uma cena com a máscara dessa cena, exacerbada; e que, depois, conservando a mesma máscara, vá improvisar todas as outras cenas, uma a uma, com essa máscara que evidentemente não se adequa. Os demais atores dessa cena reagirão de conformidade com o novo comportamento e assim se poderá verificar "o que aconteceria se..."

Em um teatro-oficina tivemos um protagonista que, regredindo consideravelmente, punha o dedo na boca deitado no divã de seu psicanalista. Ia depois, com o dedo na boca, ao encontro de sua namorada. Descobria, primeiro, que assim não dava certo; descobria, depois, que embora mantendo escondido este hábito, um simbólico dedo na boca estava em quase todas as suas relações com as demais pessoas. Em outra oficina tivemos uma protagonista que, indo com suas amigas às "discos", era superlativamente alegre e extrovertida. Agia da mesma maneira ao visitar os pais, trabalhar num restaurante ou cuidar dos filhos. Com todos eles a extroversão funcionava bem, mas ela às vezes também exagerava suas exteriorizações de ocasional melancolia, e isso *esfriava* por completo suas companheiras de noitadas.

Esta técnica permite ao protagonista descobrir que ele, sendo um, é vários. Só pessoas muitíssimo chatas são sempre iguais a si mesmas, estejam onde estiverem. Nós mudamos. E, às vezes, mudamos para nos adequarmos a um ritual que nos constrange, que nos limita, que nos impede a expressão. Neste caso, alguma coisa está errada, ou conosco ou com o ritual: para consertá-la, a primeira necessidade é vê-la teatralmente, esteticamente.

2.4 A imagem do caos

Esta é uma técnica que se assemelha ao *Circuito de Rituais e Máscaras* e muito lucrará se for usada logo depois da *Imagem da Hora*. Nela, vê-se cada protagonista em diferentes momentos de sua vida, em que sua atenção é mais ou menos exigida ou exercida, momentos de maior ou menor energia, maior ou menor interesse, maior ou menor prazer ou dor, certeza ou confusão. Na *Imagem do Caos*, ele tenta visualizar essa disparidade e tenta corrigir ou reestruturar o que julgue deva ser modificado.

Primeira etapa: formação das imagens

Na primeira etapa, o protagonista tenta mostrar cinco (ou mais) imagens dele mesmo em cinco (ou mais) diferentes situações do dia, nas quais ele é cinco vezes diferente, indo em cinco distintas direções, tendo cinco formas de energia. Ele construirá uma a uma as imagens que mostrarão a si mesmo e a seu antagonista em cada situação; os dois serão substituídos a cada instante por dois atores. As cinco (ou mais cenas) serão improvisadas simultaneamente, em modo *doce e suave: lento e baixo.*

Segunda etapa: a feira

Simultaneamente, as cinco cenas são improvisadas. Serão três ou cinco *rounds*, que devem durar dois ou três minutos cada um. No fim de cada *round* o protagonista dará instruções aos atores que interpretam o protagonista para modificarem o seu comportamento, de acordo com aquilo que ele pensa harmonizar melhor as diferentes cenas.

Se o protagonista julgar necessário, no último *round* (o mais longo) ele terá direito de substituir, em Fórum Relâmpago, cada um dos protagonistas, explicitando melhor e pondo em prática o que ele deseja como ideal para cada cena.

Terceira etapa: o debate

Na terceira etapa debate-se o acontecido nos vários *rounds*, especialmente a participação do protagonista nas diferentes cenas, seu maior ou menor interesse por esta ou por aquela.

2.5 A imagem dos *tiras na cabeça* e seus anticorpos

A TÉCNICA

Primeira etapa: a improvisação

O protagonista improvisa a cena original ajudado pelo atores de que necessita.

Segunda etapa: a formação das imagens

O diretor pede ao protagonista que esculpa, com os corpos dos demais participantes que não intervieram na improvisação, imagens dos *tiras* que estavam presentes em sua memória ou imaginação durante o tempo da improvisação. Imagens de pessoas concretas, reais, conhecidas, familiares. Nada de abstrações do tipo *família* (mas pai, ou mãe, ou tia...), *sociedade* (mas tira, patrão, advogado...), *igreja* (mas *aquele* padre) e assim por diante. Personagens invisíveis por nós, mas presentes na cabeça do protagonista, personagens que o provocam, ou estão na origem de

seus medos, desejos, fobias, contrariedades. Personagens dos quais se lembra mais ou menos intensamente no momento da improvisação.

Em seguida, o diretor pergunta aos participantes se eles conseguiram ver outros *tiras* na cabeça do protagonista, ou se os sentiram em suas próprias cabeças; cada um, com seu próprio corpo, fará a imagem. Evidentemente, se os participantes os viram é porque eles próprios conhecem esses *tiras*, por eles propostos. Porque *sym-paticamente* se relacionaram com ele. O protagonista tem o direito de aceitar ou recusar essas imagens: só aceitará se a imagem despertar nele a lembrança de alguém real e concreto. Os *tiras* são pessoas reais e concretas e não abstrações: educação, sociedade etc.

Terceira etapa: o arranjo da constelação

O diretor pede então que o protagonista organize essas "estátuas" em um tipo de constelação, na qual ele próprio ocupe a posição central: é o sol. Qual a relação de cada uma com ele? Qual a proximidade ou a distância? De frente ou de costas? De pé ou sentado, ou agachado? Diante dele, face a face, ou atrás, perceptível mas não diante dos olhos? Insuportavelmente perto ou desesperadamente longe? E qual a relação deles entre si? Os personagens invisíveis podem se ver uns aos outros ou, pelo contrário, se escondem? Entre eles existem conflitos, ou há unanimidade?

Antes de começar a etapa seguinte, o diretor deve chamar atenção para todos os detalhes objetivos dessa constelação: detalhes de cada "estátua" e detalhes da estrutura da "constelação", do espaço onde se situam os personagens visíveis (os da improvisação) e os invisíveis (os *tiras*). Deve fazer observações sobre a relação do protagonista com essas figuras. Deve falar sempre a título totalmente pessoal e deve estimular a que o protagonista e os demais participantes exprimam também suas observações, todas a título pessoal, mesmo quando contraditórias. Não se busca resolver as possíveis contradições, apenas esclarecê-las. Deve-se procurar sempre ver as imagens objetivamente e separar essa *objetividade* (aquilo que é inquestionável: está sentada ou de pé etc.) daquilo que são projeções ("Me dá impressão de ter medo", "Parece que está apaixonado" etc.). Pode-se dizer tudo, tendo-se sempre o cuidado de separar "aquilo que é" daquilo que "a mim parece"; aquilo que existiria mesmo que eu não o percebesse daquilo que depende da minha percepção.

Quarta etapa: a *informação* das imagens

Esta é uma das mais belas etapas desta técnica, uma das mais teatrais e emocionantes. O diretor pede ao protagonista que se aproxime de cada imagem dessa constelação, na ordem de sua preferência (isto é, apenas as imagens dos personagens invisíveis e não os atores que participaram da improvisação) e, preferivelmente em voz baixa e clara e, lentamente, diga a cada uma dessas imagens alguma coisa referente ao passado e da qual o protagonista e a pessoa representada na imagem tenham conhecimento. Cada "conversa" deve necessariamente começar com a frase "Você se lembra quando..." e terminar com "... e é por isso que...", isto é, deve evocar algum fato real acontecido entre os dois, ou testemunhado pelos dois, e que tenha tido conseqüências. Por exemplo: — Pai, você se lembra daquele dia quando me deu com o cinto nas costas? Foi então que descobri sua fraqueza. O ator que vive a imagem não deve mostrar qualquer reação visível; deve comportar-se como se fosse uma figura de museu de cera, como se fosse apenas uma fotografia inanimada. Sobre essa foto ou estátua, o protagonista projetará suas lembranças e emoções. O ator, que no momento de ser "esculpido" foi "formado", agora é "informado". Com essa forma e essa informação, poderá, na próxima etapa, viver seu personagem. Assim, um a um, o protagonista dirá a todos suas lembranças, emoções, medos, desejos, lamentos... Isso deve ser feito dentro do mais absoluto silêncio de todos. São segredos que nos são revelados e dos quais todos passaremos a ser testemunhas solidárias. Esses monólogos do protagonista com cada imagem são sempre reveladores e essas revelações devem ser recebidas sem nenhum aplauso ou censura.

Quinta etapa: a reimprovisação com as imagens

O diretor propõe que a cena seja improvisada mais uma vez. O antagonista ou antagonistas deverão tentar fazer com que a cena, mais uma vez, termine da mesma maneira. O protagonista deverá, dessa vez, tentar modificar a cena segundo seus desejos. Mas, ao mesmo tempo que se desenvolve essa nova improvisação, dentro do mais total estilo realista (como a cena se poderia passar na realidade), num segundo nível as imagens também improvisam, de forma surrealista: podem dizer todos os pensamentos que lhes vierem à cabeça (motivados pela "forma" e pela "informação" originadas pelo protagonista e, evidentemente, por sua própria sensibilidade, conhecimentos, inteligência etc.). As imagens, porém, não se movem: ficam falando em voz baixa, longínqua, mas de forma a que o protagonista as escute. Este tem o direito de movê-las e fazer com elas o que bem quiser: elas não obedecerão — por exemplo, um gesto de "vai embora!" não terá resultados práticos — mas também não oferecerão nenhuma resistência. No entanto, se forem movidas, apresentarão sempre tendência a retornarem às posições iniciais.

Teremos, assim, dois níveis de espetáculo: realista para *os atores e o protagonista*; surrealista para o *protagonista e as imagens*. Só o protagonista viverá nesses dois níveis. Os demais não terão diálogo.

O diretor deve ter sensibilidade necessária para garantir que o protagonista tenha tempo suficiente para tentar libertar-se desses fantasmas, sem, no entanto, chegar à exaustão: é particularmente estressante para o protagonista atuar e viver em dois níveis, em dois estilos, como se estivesse vivendo duas histórias simultaneamente, sendo que, ainda por cima, faça ele o que fizer, os fantasmas terão sempre a tendência a voltarem para os mesmos lugares e repetirem as mesmas coisas... Aliás, como acontece sempre na vida real... Essa tensão é dura de ser vivida. É uma poderosa ginástica emocional. Obriga o protagonista a um grande esforço e cabe ao diretor evitar que seja demasiado.

Sexta etapa: o fórum-relâmpago

Depois de alguns minutos, portanto, o diretor organiza o fórum-relâmpago. Pede a todos — ou, no mínimo, à grande maioria dos participantes — que se disponham em fila e os vai enviando à cena, um depois do outro, dando a cada um não mais do que um minuto para que substitua o protagonista e tente, concentradamente nesse mínimo minuto, executar uma ação que lhe pareça eficaz. Logo que é substituído, o protagonista vem para a platéia e observa cada intervenção. O fórum, sendo relâmpago, tem a vantagem de ser tão rápido que permite a participação de todos ou quase todos os membros do grupo: que obriga cada um a ir diretamente ao essencial; que permite ao protagonista ver soluções acabadas ou esboços; ver boas e más soluções, bem ou malsucedidas, toda uma gama de pensamentos, opiniões, sensações.

Depois desse fórum-relâmpago, o diretor convida o protagonista a retomar seu lugar protagônico e passa-se à nova etapa.

Sétima etapa: a criação dos anticorpos

Retornando ao combate, desta vez o protagonista viverá apenas no nível dos *tiras*, nível surreal. E nesse nível, munido de suas próprias opiniões e desejos e também reconfortado por todas as sugestões que terá podido colher durante o fórum-relâmpago, deve procurar *mostrar aos participantes* como é que ele crê que cada *tira* poderá ser desarmado. Ao procurar *mostrar* estará combatendo o *tira* de forma magnificada, demonstrativa. Quando alguém da platéia entender sua linha de conduta, suas ações e argumentos, imediatamente irá substituí-lo na luta contra esse *tira* e o protagonista passará a um segundo *tira*, com igual procedimento, tentando *mostrar* o que pensa, efetuando o que acha ser necessário para desarmar esse segundo *tira*; será então substituído por outro *espect-ator*. E assim, sucessivamente, até que todos os *tiras* tenham diante de si os seus *anticorpos*.

Nesse momento, a cena terá explodido, ter-se-á dividido em várias subcenas, cada qual com um *tira* e um *anticorpo*, todos desenvolvendo, a partir de formas e informações originais (as estátuas, os breves monólogos, as intervenções dos *espect-atores* etc.). verdadeiros personagens inteiros, numa situação complexa.

Oitava etapa: a feira

O diretor deverá estimular uns e outros, na medida em que sentir que alguém desfalece e perde o vigor, para aumentar a tensão e a criatividade em cada uma das várias cenas, dos vários combates simultâneos. E deverá convidar o protagonista a passear pela *feira* assim formada, interessando-se mais ou menos por esta ou por aquela cena, este ou aquele combate. Os movimentos do protagonista nesse passeio pela *feira* são uma escritura que deverá ser lida e relatada ao próprio protagonista, na etapa seguinte, pelo diretor e por todos os demais participantes, que podem estar de acordo ou não, pois aqui se trata de um Espelho Múltiplo do olhar dos outros.

Nona etapa: debate

Terminada a feira, o diretor, o protagonista e todos os demais participantes trocam idéias, sem jamais alimentar a pretensão de ganhar a discussão (Espelho Múltiplo). É importante que os participantes *se admirem* com as ações e reações do protagonista e que revelem suas surpresas; mas é igualmente importante que o

protagonista *se admire com as admirações*. Ele não está aí para ser julgado, mas para surpreender-se com todas as surpresas que possa provocar.

Em todas as técnicas do Teatro do Oprimido, mas principalmente em algumas — e esta é uma delas —, a surpresa e a admiração constituem elemento essencial ao conhecimento que se pode adquirir. Surpreender-se significa aprender algo de novo, inusitado, insólito, algo possível!

A PRÁTICA

Os amigos de Vera

Comecei a usar esta técnica e a desenvolvê-la durante os estágios anuais que faço com meu grupo em Paris. Vera contou uma história e improvisou uma cena: acabava de se separar do marido e, no seu trabalho, durante uma pausa para o café, todos os colegas se reuniam. Os colegas, normalmente, eram bons camaradas, mas, nesse dia, primeira vez em que se reuniam depois da separação, as coisas mudaram. Um deles, Jean, depois de muitas brincadeirinhas de mau gosto, se ofereceu tranqüilamente para substituir seu ex-marido na cama, de quando em quando, só quando ela precisasse ou ele se entusiasmasse. E dito assim, cara a cara, como quem faz um favor. "Mulher precisa disso mesmo, e os amigos são para os casos de necessidade..." Nem mais, nem menos. Françoise não se cansou de revelar extrema pena pela colega abandonada, mesmo quando Vera lhe reafirmou ter sido ela quem dera o fora, por não agüentar mais. Continuava tendo pena, queria ter pena, pena avassaladora. Marie-José, a chefe, desvalorizava-a, sentindo que o próprio grupo perdia valor tendo em seu meio uma divorciada. Gracinhas e agressões eram insuportáveis. Vera propôs a cena para ser analisada em teatro-fórum, e foi o que tentamos.

Tentamos, mas não deu certo. Não que a cena não fosse estimulante, pelo contrário. Era até muito lindo ver como os atores punham para fora terríveis *Loch Nesses** que revelavam a ideologia da chamada *France profonde*, tão cheia de preconceitos, tão antifeminista. Não por isso. Mas porque parecia situação de solução impossível. Não havia o que fazer. E todas as moças que entravam em cena e substituíam Vera mais cedo ou mais tarde acabavam por renunciar ao emprego (na cena) ou à cena (no nosso trabalho). Ou partiam para soluções de violência física, ou soluções mágicas.*

---

* O mitológico monstro do Lago Ness, na Escócia, significa, na terminologia do Teatro do Oprimido, o conjunto de desejos e pensamentos profundos que os personagens, sobretudo os opressores, guardam dentro de si e só revelam durante o fórum: o arsenal escondido. No modelo, isto é, na cena ou peça que serve de provocação ao fórum, o ator revela, como um *iceberg*, apenas uma parte, a menor, do seu personagem e, durante o fórum, sua totalidade.

Foi então que eu percebi que era inútil fazer o fórum porque ele ocorria como se Vera já entrasse derrotada em cena: aqui, vivia efetivamente uma cena de agressão, onde já nada era possível; porém, antes de entrar em cena, antes de ir para a pausa do café, quando estava só, era aí que Vera perdia a parada. Pedi-lhe então, pela primeira vez, que tentasse monologar. E ela ficou falando sozinha durante alguns minutos. Depois, era como se no seu "delírio" começasse a dialogar com personagens da sua vida cotidiana: pai, mãe, irmãos, vizinhos etc. E nós ouvíamos tudo o que ela dizia a esses seres imateriais que ela via diante de si, mas nós não. Pedi-lhe, então, que fizesse o esforço de nos mostrar esses interlocutores. O monólogo continuava com ela em frente ao espelho, enfeitando-se, pondo-se bela, mas, agora, ali estavam os *tiras* invisíveis que lhe diziam como era feio uma mulher casada se separar, como perdia seu valor, como se transformava em prostituta ou mulher à-toa etc. Aquela parentela, na verdade, talvez jamais lhe tivesse dito tais coisas, mas pensava tais coisas e talvez tivesse dito tais coisas a propósito de outra mulher e, em sua memória, Vera guardava essas condenações familiares. Vimos maravilhados a coincidência: tudo o que pensavam e diziam os amigos na pausa do café, tudo o que faziam, eram pensamentos, valores morais e julgamentos que já estavam na cabeça de Vera: eram *tiras* que preparavam o caminho para as agressões externas, que impediam Vera de expressar seus próprios pensamentos porque eles aí estavam, incrustados, expressando os seus. A tudo o que diziam os amigos reais, os *tiras na cabeça* respondiam: "Ele tem razão, é isso mesmo, mulher divorciada não presta."

Vera era derrotada não pelos antagonistas visíveis que, para uma mulher francesa vivendo em Paris, eram bastante ridículos: era derrotada por si própria e pelo museu de cera, ou cemitério, que carregava em sua própria cabeça.

---

* Uma intervenção se diz "mágica" quando é impossível ao personagem praticá-la, quando está fora do seu poder: ganhar na loteria, por exemplo...

O menino amigo de Henrique

Henrique fez as imagens dos seus *tiras* e não só: entre eles colocou também um protetor. Foi assim: na improvisação, Henrique mostrou uma cena na qual ele ia pedir dinheiro emprestado à irmã. Muito. Dois mil reais. A irmã era rica, gostava dele, podia pagar. Nas imagens, Henrique construiu várias que o acusavam de vagabundo, pejorativamente de *artista* (Henrique era ator), de tudo... Eram imagens agressivas, condenatórias. Só uma, no entanto, parecia suave e doce: a imagem de um menininho intimidado, sentado no chão e representado pela participante mais doce e suave do grupo.

Na quinta etapa, quando fez confidências às imagens diante de todas, Henrique lembrou agressões sofridas. Diante do menino, parou e disse:

> — Você se lembra daquela noite, faz tantos anos, quando estava chovendo, trovejando, e nós sozinhos dentro de casa, com medo dos relâmpagos? É por isso que, sempre ao estar com medo, lembro-me de você...

Durante a reimprovisação, Henrique não largou o menino. Quando lhe pedi que criasse anticorpos, foi capaz de fazê-lo em relação a todos os *tiras*, mas não em relação ao menino. E em todas as etapas do processo mostrou-se incapaz de pedir à irmã todo o dinheiro que queria e acabava se contentando com dez por cento. Até que saiu de cena, levando o garoto. Eu perguntei:

> — E contra esse, você não quer criar um anticorpo?
> — Não.
> — Por quê?
> — Porque ele sou eu.

O velho Joachim e o *tira* fagócito

Nuremberg, outubro de 1988: Joachim contou-nos uma cena de amor. Estava apaixonado por Clara, moça vinte anos mais jovem e que, segundo as aparências, gostava dele também. Só que os dois só se olhavam, só se falavam, só se viam de vez em quando. Nunca a sós: sempre na faculdade, no meio de alunos e professores, sendo ele professor e ela, aluna. Falavam sempre da matéria de estudo, problemas da faculdade, greves... Jamais algo de pessoal. Mas se gostavam. Os dois sabiam que se gostavam, mas não tinham certeza quanto à reciprocidade...

Um dia, por pura casualidade, os dois se encontraram em um bar. Foi esta a cena que Joachim nos contou. Se, na faculdade, os dois falavam com grande animação, ali, pelo contrário, diziam-se poucas coisas. Como se cada um esperasse que o outro dissesse alguma coisa. E, esperando que se dissessem, quase nada se diziam.

— O quê?
— O que foi que você disse?
— Você ia dizer alguma coisa?
— Eu não entendi o que você estava dizendo...
— Você ia dizer?...

E nada mais diziam. Até que se disseram boa-noite e foi cada um para sua casa, ruminando palavras que não tinham sido ditas e desejos que não tinham sido expressos.

Joachim improvisou a cena. Depois, pedi-lhe que fizesse as imagens dos *tiras* em sua cabeça. Fez alguns:

1 um rapaz deitado em cima da mesa, entre Joachim e Clara, rindo, debochando dele;
2 um menino choramingando;
3 um homem severo, olhando para ele com cara feia e apontando na direção da quarta imagem;
4 outro homem que executava um trabalho intelectual, lendo e escrevendo.

Ficou nessas quatro imagens. Perguntei:

— Só homens?
— Só — respondeu rápido.

Perguntei, então, aos demais participantes se eles haviam visto algum outro *tira* na cabeça de Joachim, ficando claro que só os poderiam ter visto se os abrigassem, eles também, em suas próprias cabeças. As imagens foram surgindo e Joachim as foi recusando: não reconhecia nenhuma. Alguém mostrou a imagem de uma mulher velha olhando para Clara com o rosto fechado. Disse Joachim:

— É... pode ser... acho que sim... — sem muito ardor. Veio depois uma imagem dupla, muito bela, que nos impressionou muitíssimo: uma jovem com os braços e as pernas abertos; seu rosto estava sorrindo, meigo; mas a escultora continuou e pôs, atrás dela, a imagem de outra mulher, que cobria completamente a cara da moça com seus braços e com um cobertor achado ao acaso, na sala. Quem via as duas mulheres via uma só imagem, contraditória: os braços e as pernas abertos continuavam a ter a mesma doçura do rosto, agora escondido; e o rosto da mulher que a aprisionava era um rosto de galhofa, deboche, rosto pornográfico. Joachim não hesitou e foi veemente:
— Este sim, é isso mesmo! É assim mesmo!!!

Alguém comentou que se tratava de um "*tira* fagócito": a mulher de riso debochado tinha fagocitado, tinha engolido e diferido o rosto da mulher suave e doce, dando origem a um monstro, uma cabeça que desmentia o corpo.

— É isso mesmo... um *tira* fagócito... — E continuou, fascinado: — Olha só, ela está comendo a outra... já comeu a cabeça e vai comer o resto do corpo...

Tirei-o do seu embevecimento e pedi-lhe que passasse à etapa seguinte, que conversasse com cada imagem. Começou pelo menino e lembrou épocas de sua própria infância, do seu choro solitário, choro inútil, choro de menino sozinho, trancado dentro do quarto. Depois, diante do homem severo, lembrou reclamações paternas sobre notas na escola; diante do rapaz sentado, lembrou um colega pobre que estudava 24 horas por dia; diante da mulher, reclamações de mãe. Sentou-se depois diante do "monstro" formado pelas duas moças e, na impossibilidade de falar com aquela que tinha o rosto coberto, ficou face a face com a "debochada". E se aos outros tinha feito afirmações, apresentado propostas, a essa apenas fazia perguntas: "Você pensa que eu acredito que você é como parece? Por que é que você mente?"

Na quinta etapa, Joachim ficou sentado, imóvel, retomando com Clara-atriz mais ou menos a mesma conversa da primeira improvisação. Isso me preocupou um pouco, já que praticamente não reagira a nada e nada modificara. Quando, seguindo as diversas etapas dessa técnica, propus um fórum-relâmpago, Joachim pediu que nós não o fizéssemos. Perguntei por quê.

— Porque já sei o que fazer...

Isso me pareceu estranho: sabia o que fazer mas não estava fazendo nada. Concordei. Para mim, o mais importante são sempre as pessoas e não as técnicas: estas servem àquelas e não vice-versa. Propus, então, que Joachim criasse os anticorpos. Concordou, em termos:

— Sim, mas à minha maneira...

E a "sua maneira" foi curiosa: começou juntando personagens. Foi para perto da atriz que interpretava o menino e pediu-lhe que gritasse mais alto, mais forte, com maior violência. A moça obedeceu. Joachim agarrou a moça pelo braço e levou-a para perto da mulher de cara amarrada, fez o "menino" abraçar-se a ela, pediu-lhe ainda algumas vezes que chorasse mais forte, mais alto, que mais violentamente se agarrasse à mulher. A moça, prazerosamente, obedeceu. A pobre mulher amarrou ainda mais a cara, porém, dessa vez, sem nenhuma agressividade, em plena defensiva, assustada com os gritos e safanões infantis: tratou de acalmar o "menino-moça".

Depois, Joachim segurou pelo braço o homem acusador e levou-o para perto do rapaz que estudava. E o homem continuava a dar ordens do gênero "Estuda!" e o rapaz continuava fazendo variantes de gestos de estudar: um anulando o outro, como já estava acontecendo na primeira dupla, mulher-menino.

Com os quatro personagens que se anulavam uns aos outros, Joachim não se preocupou mais. Riu, olhando para eles, e depois encarou o "monstro". Se antes havia juntado, construído dois monstros, aqui fez o contrário: arrancou o pano que cobria o rosto da jovem sentada de pernas e braços abertos e, pela primeira vez, viu seu rosto. Cortado o elo entre as duas, Joachim afastou a mulher de trás, empurrou-a para um canto da sala, voltou à primeira jovem sentada, deitou-a e se deitou com ela. A jovem, inesperadamente, o abraçou e os dois ficaram deitados no chão, olhando a mulher debochada, que ficou sem jeito, sem saber o que fazer. Pouco depois, Joachim puxou Clara, que estava sentada à mesa do bar, e ficou com uma de cada lado, como se fossem a mesma: as duas agora eram mais parecidas, formavam um todo homogêneo.

Esperei para ver o que aconteceria em seguida. Pensava continuar com as etapas da técnica, mas Joachim seguia seus próprios caminhos. Tanto melhor. Pediu:

— Posso fazer outra vez? — perguntou. Claro que sim, — concordei. E todos os atores voltaram aos seus lugares originais. E outra vez Joachim fez exatamente as mesmas coisas e quase que com os mesmos gestos. Só que, desta vez, empurrando o menino que choramingava contra a mulher de cara amarrada, Joachim pedia:
— Vá! Coma-a! Morda-a! Mastigue-a!

A pobre senhora assustou-se um pouco com o canibalismo recém-revelado, mas agüentou firme.

— Morda-a! Coma! Tire pedaço! — continuava Joachim, exultante. E depois, na dupla homem severo-jovem estudioso, Joachim se fez de treinador:
— Não responda! Ele vai ficar louco! Não diga nada! Não olhe para ele! — e vendo que o homem realmente se enervava, Joachim, feliz e excitado, estimulava como torcedor de futebol:
— Mastigue! Mate! Coma! Engula!

Ficou superexcitado, falando alto como não era seu costume. Muitos dos participantes riam, mas em voz baixa, querendo ver onde é que isso tudo ia parar. Até que Joachim se virou para a dupla "monstro". A mulher debochada deu um grito cômico de medo:

— Pode deixar que eu vou embora sozinha...— E afastou-se correndo para o canto da sala.

Joachim sentou-se ao lado da jovem de pernas e braços abertos. Carinhosamente ela o abraçou com braços e pernas. Clara veio e o agarrou por trás, com ternura. Durante algum tempo, os três ficaram assim, no chão. Eu não dizia nada. Joachim disse:

— Eu sei que na realidade não é nada assim. Mas é assim. Não é nada disso, mas é isso...
— Isso o quê?
— Quando olho para Clara fico vendo essa outra e fico ouvindo esses daí... Mas descobri uma coisa importante: tenho muitos *tiras* na minha cabeça, muitos. Tenho *tiras* que me mandam trabalhar o dia inteiro, outros que me dizem que estou ficando velho, outros que me mandam tomar cuidado com isso e com aquilo, *tiras* de todo jeito. Minha cabeça é um quartel. Tem muito mais *tiras* do que esses que vocês viram. Mas eu descobri uma coisa importante: alguns deles são fagócitos. Esse são capazes de comer os outros. São canibais. E alguns têm apetite enorme. Agora, o que preciso é tratar de descobrir quais são os bons canibais e quais são os que devem ser comidos...

O grupo riu bastante. Joachim, depois de muito pensar, me perguntou:

— Você acredita em *tira na cabeça* que seja canibal?...
— Eu acredito em tudo, meu caro Joachim... em tudo...

Sobretudo no teatro. E nas coisas que, através dele, podem ser ditas e ouvidas.

OBSERVAÇÕES

1 Esta técnica, muitas vezes, apresenta uma dificuldade: o protagonista tende a colocar todos os seus *tiras* à sua volta, sem usar os benefícios e os valores de uma constelação. É necessário insistir para que ele utilize distâncias e perspectivas, altos e baixos, que organize os *tiras* segundo suas afinidades ou repulsões respectivas, ao invés de colocá-los apenas um ao lado do outro, como se fosse um muro. A não ser no caso em que o protagonista queira expressamente fazer com eles um muro; quando seja esse o seu desejo e não pura inadvertência.

2 O *tira* não é necessariamente uma imagem com revólver na mão ou dedo em riste. Pode muitas vezes apresentar-se de forma sedutora. *Tira* deve ser definido como a imagem presente em nossas cabeças no momento de uma ação e que nos obriga a fazer o que não queremos, ou que nos impede de fazer o que realmente queremos; quando nosso desejo se esfumaça e realizamos não o nosso, mas o desejo do *tira*. Isso pode acontecer com violência ou com sedução, dura ou docemente, por palavras ou por gestos, com audácia ou timidez.

3 Pode também acontecer — e isso só enriquece o processo — que o protagonista, em sua constelação, coloque seus *tiras na cabeça* e também *tiras nas cabeças de seus tiras*. O único problema dessas constelações muito ricas é uma certa tendência à confusão: deve-se, nesse caso mais ainda do que nos outros, utilizar o modo *doce e suave*: *lento e baixo*, para melhor clarificação dos conflitos.

4 Todas as técnicas que apresentamos neste livro são técnicas estéticas, isto é, sensoriais, artísticas. Algumas pessoas sentem, às vezes, o desejo de apenas verbalizarem ou de ilustrarem seus pensamentos com imagens mais ou menos óbvias. Uma imagem não deve ser apenas a mera ilustração de uma palavra ou frase. Nesse caso, mais valeria a pena pronunciar essa frase ou palavra. Uma imagem deve ser construída ou criada em clima estético, com sensações e emoções, sons e movimentos e não apenas palavras.

5 Ocorre com freqüência que o protagonista gaste a maior parte do seu tempo e de sua energia na luta com os seus *tiras*, durante a quinta etapa. Quase sempre isso expressa o que acontece na realidade, quando nos preocupamos mais com nossas proibições do que com nossas vontades. Que assim seja. Mas pode acontecer também que o protagonista aja desse modo por *não ver* os personagens antagônicos reais. A cena teatral às vezes intimida. O diretor deve estar atento para esse fato e ajudar o protagonista a olhar em torno de si. Se continuar a gastar seu tempo com os *tiras*, já não se tratará de acidente, mas de um significante.

2.6 A imagem dos *tiras na cabeça* dos espectadores

Esta técnica é idêntica à precedente. Comporta as mesmas etapas, a única diferença consistindo no fato de que, nesta, os *espect-atores* podem intervir desde o seu começo, para construir as imagens de seus próprios *tiras na cabeça*. Essas projeções se realizarão através da identificação, do reconhecimento ou da ressonância.

Quase sempre, o protagonista reconhece como suas as imagens apresentadas pelos participantes, e isso porque a *sim*-patia quase sempre é instaurada.

2.7 A imagem do arco-íris do desejo

A TÉCNICA

Esta técnica se baseia no fato de que nenhuma emoção, sensação, nenhuma vontade ou desejo, apresenta-se no ser humano em estado puro. Tudo é contraditório, complexo. Mesmo o amor mais puro de Romeu e Julieta não está isento de agressividade ou ressentimento. Amor e ódio, tristeza e exaltação, covardia e coragem, tudo se mistura e se confunde, sempre em proporções diferentes, e o que surge exteriormente, socialmente, a cada instante, nada mais é do que uma *dominante* de todas as forças que pelejam na alma humana.

A utilidade dessa técnica reside em ajudar a clarificar esses desejos, vontades, emoções e sensações. Ela permite que o protagonista se veja a si mesmo, não *uno* como sua imagem física no espelho físico, mas múltiplo; imagem refletida no calidoscópio que são os participantes. As paixões do protagonista se apresentam aqui divididas em todas suas cores invisíveis a espelho nu, como a luz branca do sol que, atravessando a chuva, transforma-se em Arco-Íris. E nele podemos ver todas as cores que a luz branca escamoteia. "Claro como a luz do dia?" Não, antes devíamos dizer escuro, porque a luz do dia mente e só o arco-íris diz a verdade.

Primeira etapa: improvisação

Como habitualmente, também esta técnica se inicia com uma improvisação, "escrita" e "dirigida" pelo protagonista. Teremos, assim, uma pessoa-personalidade que desempenhará o papel do protagonista e outras pessoas-personagens que desempenharão os papéis dos antagonistas.

Segunda etapa: o arco-íris

O diretor convida o protagonista a criar imagens dos seus desejos, estados de espírito, dos seus amores e ódios, medos e ousadias, de todas as forças que, segundo ele, atuam e são importantes na cena que se pretende estudar. Inicialmente, o protagonista mostra as imagens com seu próprio corpo e elas serão, depois, reproduzidas por participantes que com elas se identifiquem ou que as reconheçam ou nos quais elas provoquem algum tipo de ressonância intensa. É importante que os participantes desejem fazer as imagens e não apenas aceitem esses papéis.

Quando o protagonista se der por satisfeito e tiver já esculpido todas as suas imagens, o diretor perguntará aos demais se querem propor novas imagens. Em caso afirmativo, a cada um deverá mostrar sua imagem com seu próprio corpo e caberá ao protagonista aceitá-la ou recusá-la. Sobre elas, deverá poder dizer convincentemente: "Eu sou assim" ou "Isto é parte de mim". Trata-se aqui de fazer imagens que revelem características do protagonista e não imagens de *tiras na cabeça*: estes são os desejos dos outros e, nesta técnica, analisamos os próprios desejos dos protagonistas.

Terceira etapa: breves monólogos, confidências

O diretor pede a todas as imagens que se coloquem sobre uma "linha de fundo", como em um campo de futebol, fora de jogo. Pede ao protagonista que faça, diante da cada imagem e para ela, um breve monólogo confidencial, começando sempre por uma frase do tipo "Eu sou assim mesmo porque..." ou "Eu não queria ser assim, mas reconheço que..." ou "Eu preferia ser ainda mais assim do que isso..." Deve referir-se sempre ao que realmente pensa e sente. Deve revelar como se sente descobrindo-se como é. Os atores-imagens utilizarão essas informações para melhor desempenhar as improvisações que se seguirão. Nestas, poderão usar palavras e movimentos, porém sem desfazerem o que de essencial contiverem as imagens e utilizando também a imaginação, e não apenas a memória.

As confidências devem ser feitas diante de todos os participantes, que funcionarão como testemunhas.

Quarta etapa: a parte assume o todo

O antagonista volta à cena e o protagonista começa a enviar uma a uma, na ordem que bem entender e pelas razões que tiver, todas as imagens à cena. Cada uma terá um minuto, pouco mais ou menos, para, sozinha, enfrentar o antagonista, como se ela sozinha fosse o protagonista inteiro. Como se a parte fosse o todo, arco-íris de uma só cor. Todos observam quais seriam os efeitos desse combate monocromático, quais suas conseqüências, quais os caminhos que a relação seguiria.

O protagonista envia as imagens para dentro de "campo", para o combate, e o diretor, quando sentir chegado o momento em que a cena estiver esclarecida, reenvia as imagens para "fora de campo", uma a uma. O antagonista deve reagir como se se tratasse de diferentes personagens, ou como se o mesmo personagem subitamente mudasse de personalidade. Quando todas as imagens tiverem lutado nesse primeiro *round*, passa-se à etapa seguinte.

Quinta etapa: o arco-íris completo

Nesta quinta etapa, o protagonista deverá reenviar todas as imagens para dentro do campo, uma a uma, porém desta vez elas não sairão mais: como todas elas são partes constitutivas do protagonista, ele não pode ignorá-las, não pode fingir que não existem. Mas pode controlá-las ou tentar controlá-las. Assim, uma a uma, ele disporá todas as imagens em constelação, tendo como referência o antagonista, movendo-as mais para perto ou mais para longe, mais de perfil ou mais de frente, ou de costas, de forma mais ostensiva ou mais escondida. O protagonista poderá, desse modo, "dosar", medir o grau de incidência de cada característica vivenciada por cada imagem. Se acreditar que uma imagem demasiado violenta deva ser atenuada, ele a colocará mais distante, numa posição onde sua explosividade seja menos retumbante e assim por diante. Nesta etapa, uma vez entrada em cena, a imagem começa a atuar e não pára mais, dirigindo-se ao antagonista como se estivesse a sós com ele. O antagonista enfrentará todas como se fossem uma só pessoa: o protagonista.

Variação

O protagonista pode organizar duas constelações: a primeira, como acima, sendo o arco-íris como ele o vê, em seu *status quo*; a segunda sendo o arco-íris como ele gostaria que fosse, idealisticamente. Similaridades e diferenças podem ser então observadas, ou veremos o arco-íris mover-se lentamente de uma configuração para a outra.

1 os movimentos do protagonista — colocando as imagens em cena, sua determinação ou indecisão, suas hesitações ou certezas — já são, em si mesmos, uma "escritura" que deverá ser "lida", confrontada e discutida com o protagonista e todos os demais. Quando está dentro de cena organizando o arco-íris, o protagonista perde-se de vista e não pode observar a si mesmo. Será sempre útil que se lhe diga como se comportou na colocação das imagens;

2 o comportamento do antagonista em relação a cada imagem contém significados; como se comportaria se o protagonista fosse apenas isto ou aquilo? Quando, na improvisação, enfrentava o protagonista, ele o enfrentava como um todo; agora que o vê em partes, deve escolher com qual ou quais deve ou quer relacionar-se prioritariamente, e como.

Sexta etapa: o protagonista toma o lugar do antagonista

Assim que o protagonista se der por satisfeito e terminar de organizar a sua constelação, o seu arco-íris, e já não sentir mais a necessidade de modificá-lo, o diretor lhe pedirá que se coloque ao lado do antagonista ou atrás dele. Poderá, assim, observar e sentir o arco-íris do seu desejo da mesma perspectiva do antagonista. Nós, quando falamos com alguém, sabemos o que dizemos, mas bem pouco podemos saber a respeito daquilo que é ouvido. Quando realizamos uma ação, sabemos o que fizemos, mas bem pouco sabemos de como foi recebida, sentida ou ressentida. Neste momento, e a partir desta perspectiva, o protagonista poderá ver como é visto e perceber como é percebido.

Depois de alguns momentos, o diretor pede ao antagonista que saia, deixando em seu lugar o protagonista sozinho. Este se dirigirá a cada um dos seus desejos e, como vontade — a vontade é consciente e o desejo não, aquela é moral e esta, amoral — tentará, seja reforçar o desejo, seja, ao contrário, reduzi-lo: em ambos os casos, os atores interpretando os desejos serão estimulados a cada vez mais se fortalecerem. As imagens continuarão a cena como se nada tivesse sido mudado.

Sétima etapa: a vontade contra o desejo

O protagonista, energizando a sua vontade consciente, deve se confrontar com cada um dos seus desejos. Aqueles que sua vontade aprova devem ser ainda mais exaltados; aqueles que sua vontade reprova, igualmente se tornarão mais fortes com a confrontação. Um desejo é um desejo que pode ou não se identificar à vontade consciente. Esta é uma etapa importante e dinamizadora.

Oitava etapa: a ágora dos desejos

Depois, o diretor pede ao protagonista que se retire também, deixando as imagens a sós com elas mesmas e iniciando, assim, a ágora dos desejos: cada imagem pode debater, dialogar, agir em relação a todas as demais que eram, antes, ignoradas. Neste *modo ágora*, continua a confrontação, o debate. É absolutamente necessário que cada imagem, ainda que por breve momento, reconheça a existência de todas as demais e que com cada uma estabeleça uma relação, mesmo que breve. Todas as relações, entre todas as imagens, duas a duas, devem ser examinadas e sentidas. Depois podem fazer o que quiserem, em duplas ou todas juntas.

Durante a ágora, o protagonista pode circular livremente pela área de representação, para melhor ver e ouvir as alternativas, opiniões e soluções. Ao mesmo tempo, o seu movimento, suas escolhas, serão uma "escritura" que deverá ser lida.

Nona etapa: a reimprovisação

Rapidamente, os desejos são despachados e a cena original entre o protagonista e o antagonista é reimprovisada. O protagonista é orientado, desta vez, a impor a sua vontade. O resultado da cena pode ser diferente, ou não.

Décima etapa: o debate

Todos os atores devem expor o que sentiram ou perceberam dentro da cena; e todos os demais participantes devem fazer o mesmo, de fora da cena. O diretor deve coordenar os debates, sem procurar nunca "interpretar" ou "descobrir a verdade", mas apenas assinalando todas as originalidades, curiosidades, todos os aspectos estéticos de cada intervenção, todos os significantes mais do que os significados.

A PRÁTICA

As imagens sensoriais de Soledad

No Rio de Janeiro, em maio de 1989, Soledad, uma jovem argentina, contou sua história: depois de dez anos de casada, decidiu separar-se do marido que, segundo o relato, era uma pessoa lenta e lerda, incapaz de tomar decisões, mas que, no entanto, resistia à separação. Soledad gostava do marido, mas não suportava sua lentidão. Saiu de casa e, pelo telefone, comunicou-lhe sua decisão. O marido, sentimentalmente ferido, agiu da maneira confusa que marcava a sua vida: aceitou não-aceitando..., e marcaram a hora em que ela deveria ir buscar suas coisas, já que abandonava a casa para ir morar sozinha. E esta foi a cena que Soledad propôs para a improvisação.

Soledad entra na casa, que parece abandonada, e, ao entrar no quarto do casal, descobre o marido deitado na cama, de olhos fechados, ouvindo música num *walkman*. Soledad chama, *cutuca*, empurra e, finalmente, o marido percebe sua presença. Ela começa a separar suas roupas e o marido continua ouvindo música. Soledad seleciona seus livros e o marido continua a ouvir música, mas agora, de olhos bem abertos, observando todos os movimentos da ex-esposa. Soledad informa que quer levar também seus discos. O marido protesta. Protesta e proíbe: os discos agora estão todos misturados e ele não vai permitir que ela lhe desfalque a coleção, independentemente de saber quais são os discos de um e quais do outro. Quem quis a separação foi ela, portanto que assuma as conseqüências... uma das quais é ficar sem os discos, mesmo os seus, porque os discos "residem" na casa que lhes foi comum... É a sua maneira de ver as coisas. Soledad reclama, mas inutilmente. Explica suas razões óbvias mas não é atendida, nem sequer entendida. Soledad olha, olha e fica olhando o marido deitado, meio escutando a fita-cassete, meio dizendo que não e não. E a cena termina.

Pedi a Soledad que fizesse o arco-íris dos seus desejos. E Soledad começou. O que caracterizou a feitura de cada imagem foi o tempo, a ternura e a minuciosidade com que ela relacionava a imagem com o marido. Foram estas as imagens:

1 Soledad deitada ao lado do marido, na cama, segurando-lhe a mão; mais tarde, quando falou à imagem, lembrou os momentos que viveram juntos, felizes;
2 Soledad sentada na cama, como se fosse uma verdadeira mãe, cheia de ternura, explicando a um filho malcriado, que o marido não devia comportar-se assim: "Você parece um bebê, agarrado à minha saia..."
3 Soledad empurrando o marido para fora, obrigando-o a uma ação, a mexer-se, a agir, a fazer qualquer coisa. Mais tarde, em ação, uma atriz-imagem gritou: " Faz qualquer coisa, me agarra, não me deixa ir embora!"
4 Soledad infantil, de joelhos em cima da cama, com as mãos postas, pedindo, implorando, " Olhe para mim!"
5 Soledad tentando estrangular o marido em luta corporal, bem corporal, bem corpo a corpo.
6 Soledad sádica, mostrando que poderia rasgar todas as capas e quebrar todos os discos; sentia nisto um prazer imenso — queria ameaçar e isso lhe dava prazer, mas não realizava as ameaças. Seu prazer era ameaçar, não outra coisa. Ameaçar e ver o medo no rosto do marido: " Os discos são a única parte sensível do teu corpo: olha como eu vou te rasgar, vou te furar..." Soledade comentou depois que tinha prazer em fazê-lo sofrer, em infundir-lhe o medo. Quase gozo físico. " Se ele tivesse me deixado levar os discos, acho que não os levaria..."

Na etapa do arco-íris, quando primeiro cor a cor e depois todas as cores juntas enfrentam o antagonista, o que mais nos saltou aos olhos foi a relação intensamente corporal que cada cor estabeleceu com o marido, quer acariciando-o com ternura, quer com ternura expulsando-o do quarto ou da casa. Todas as cenas terminavam na cama, em medição corporal de forças. Especialmente a cena marido x Soledad-estranguladora, que terminou com os dois rolando pelo colchão e pelo chão, entrelaçados nos lençóis. Tudo com muita sensualidade e sem nenhum perigo de vida...

> — É verdade: se eu quisesse mesmo matá-lo, não teria feito a imagem de uma estranguladora, mas sim de uma mulher com um revólver na mão...

E tinha razão: o tiro, uma vez disparado, é irreversível. Mata e pronto, acabou-se. O homem não se defende corporalmente da bala. Morte asséptica. Já o estrangulamento é sensual: os dois corpos devem estar muito próximos, devem se tocar, devem se apertar. O estrangulamento é gradual, pouco a pouco se aproxima do ápice e deixa existir sempre a possibilidade do perdão, até que chegue à morte, neste caso, orgasmática. Além disso, Soledad não era uma mulher assim tão forte e, no enfrentamento físico, o mais provável era que fosse dominada...

Mas, para isso, seria preciso que ele agisse. E ele, que diabos, não fazia nada!...

Soledad comentou:

> — Se eu quisesse mesmo levar os discos, teria ido lá num momento em que ele não estivesse — eu tenho as chaves — e poderia até mesmo roubar os discos dele, além de levar os meus. Mas não: eu quis a presença dele! Podia ter contratado uma transportadora e levar a casa inteira... mas preferi discutir com ele... e acabei não levando nada...

O amor que assusta

Em Zurique, em março de 1989, um arquiteto contou um episódio com seu filho de sete anos, que queria brincar com ele o tempo todo e não o deixava trabalhar. Um dia, Benno precisava terminar as plantas de um novo edifício. Estava debruçado sobre a prancheta. Entra o filho. Discutem. A cena termina quando Benno não consegue nem brincar com o filho, nem terminar seu trabalho, pois se sente culpado.

Pedi-lhe que fizesse as imagens, segundo esta técnica. Este foi o seu arco-íris:

1 *Pai severo*, enérgico, executor da lei, mantenedor da ordem. Confrontado com o pobre filho, era um massacre. O filho reagia como se estivesse diante de um diabo medonho, assustador, paralisante.

2 *Pai-melhor-amigo-do-filho*: Benno largava tudo, mandava às favas seus projetos e seus desenhos, punha-se a brincar no chão: o trabalho, no dia seguinte, não seria entregue.

3 *Pai trabalhador*: entra o filho e o pai nem sequer percebe sua presença, nem responde às suas perguntas; de todas as imagens, a do pai é a que mais fere o filho. Imagem que o ignora, que não o identifica nem como filho, nem sequer como gente, anulando sua identidade. O filho sente que não tem voz (pois não é escutado) nem corpo (pois não é visto)...

4 *Pai professor*, que explica longamente, com infinitos rodeios, minúcias, detalhes e exposições, como devem ser as relações entre pais e filhos, deveres e direitos, salários e mais-valias etc., etc., etc. E o filho adormece durante as explicações...

5 *Pai vítima*: mostra como sofre não podendo brincar como seria seu desejo, não sendo compreendido pelo filho que devia compreendê-lo; como sofre porque ninguém o entende nem dentro de casa nem fora dela, como sofre com tanto sofrimento, e tome sofrimento mais sofrido. Pai chato. O filho desiste de brincar: antes só que mal acompanhado...

6 *Pai que infantiliza os filhos*, tratando-os como débeis mentais e não como crianças que são; tudo que fazem são bobagens e eu não tenho tempo para isso... Cresça e apareça.

Finalmente o sétimo e último fez com que todos ríssemos pelo inesperado do acontecido. Rimos todos, principalmente Benno. Era a imagem do *Pai amantíssimo*, o pai para quem o filho é a única razão de ser no mundo, filho amado, idolatrado, salve, salve!!! Mal a cena começou e o filho fugiu apavorado: não podia suportar tamanho amor...

Era demais!

Ao armar seu arco-íris, Benno colocou lado a lado o *Pai amoroso* e o *Pai executor da lei*, os dois diante do filho e com o *Pai amigo* no meio. Na cena que se seguiu, o filho aceitou melhor essa composição, estando os demais pais espalhados pela sala: o *Pai trabalhador* visível, a meia distância. O professor visível, mas inaudível. Dois com os quais o menino sempre brigava eram o *Pai vítima* e aquele que o infantilizava. O menino não gostava nada deles e Benno tampouco, por isso os afastou, colocando-os quase na "linha de fundo". Rindo de si mesmo e cheio de vergonha, Benno nem sequer queria olhá-los:

> — Eu era assim, agora não sou mais. Isso aconteceu no passado.
> — No passado, quando?
> — Ontem...
> — E ontem já é passado?!
> — Então não é? É só querer...

Pois queria.

O elefante de Guissen, Alemanha

Maio do mesmo ano. Pela primeira vez, decidi utilizar uma técnica do *tira na cabeça* durante um espetáculo público com o qual finalizamos uma oficina de uma semana. É normal — e é freqüente — que em espetáculos públicos, quando participantes que não se conhecem se encontram, as pessoas que intervêm tenham tendência a esconder o problema principal, a mascará-lo, ou a simbolizá-lo. Ainda assim, creio, esta técnica pode ser útil. Creio que foi.

Nessa noite, em Guissen, uma senhora se propôs como protagonista, dizendo querer entender melhor a relação que mantinha com seu companheiro. Talvez se tenha proposto num impulso, sem ter muito refletido, porque logo depois pareceu indecisa e intimidada, ao ver o público. Da platéia via a mim, sozinho: agora via 200 pessoas.

> — Preciso improvisar uma cena e mostrar o problema que acho ter dentro de mim e indicar o que é que quero fazer com ele? — perguntou inquieta.
> — Exatamente: teatro é conflito, é querer. O que é que a senhora quer?
> — Quem? Eu? — hesitava diante do público.
> — Sim, a senhora!
> — Eu quero um elefante...

O público riu e eu também. Pensei em pedir-lhe que propusesse alguma coisa mais "concreta" do que um elefante. Mas pensei, também, que um elefante pode esconder muitas coisas. Um elefante, mesmo de pequeno porte, esconde muito.

Percebendo que ela tratava de se esconder, eu lhe ofereci a possibilidade de renunciar, pois não se deve nunca forçar ninguém a nenhuma improvisação. Ela, no entanto, reconfortada pela invenção do elefante, desejou prosseguir.

Improvisamos a cena e o riso desapareceu logo nos primeiros minutos. Continuávamos a ver uma mulher que pedia ao companheiro um elefante. Se prestássemos atenção apenas ao que ele dizia, às suas palavras, tudo pareceria imensamente ridículo. Aquela senhora, porém, estava apaixonadamente decidida a receber daquele homem alguma coisa. Podíamos traduzir a palavra elefante e escutar "amor", "carinho", "posição social", "orgasmo", "compreensão", "perdão"... tantas palavras. Elefante poderia querer dizer tudo e qualquer coisa, até mesmo elefante, último significado no qual pensávamos. Significasse o que significasse, aquela mulher pedia desesperadamente àquele homem alguma coisa que ele não podia ou não queria lhe dar. E a técnica foi inútil da mesma maneira, como ela estivesse lhe pedindo a coisa mais natural do mundo como, por exemplo, um elefante... E ele negava.

Vimos também uma coisa mais importante: ela pedia, exigia, mas não oferecia nada em troca. Era um querer sem dar.

No arco-íris, ela mostrou:

1 uma pessoa menina, chorando, pedindo um brinquedo, batendo com o pé no chão, como se quisesse um elefante de pelúcia, desses que dizem papai e mamãe: coisa impossível;
2 uma esposa assustada, com medo da escuridão onde se escondia um elefante de verdade, imenso, furibundo, com muitas patas pesadas e grandes como troncos de árvores; fugia do marido, do companheiro, do homem, como se estivesse fugindo de uma manada de elefantes carnívoros;
3 uma esposa fisicamente ferida nas pernas, incapaz de andar, mas sem perceber o marido nem com ele se relacionar: apenas pensava em suas pernas mutiladas; não pedia ajuda, apenas se angustiava;
4 uma esposa lutadora de boxe, parecendo treinar e usando a cabeça do marido como *punching ball*. Esta também não se relacionava com o marido, concentrando sua atenção nos próprios braços, nos punhos; feliz porque era mais forte do que o *punching ball*, que era incapaz de revidar;
5 uma esposa no espelho, admirando-se, beijando-se; também não se relacionava com o marido. Eu tive a estranha sensação de que ela se sentia como se fosse a imagem no espelho e não ela própria;
6 uma esposa sentada à beira de um rio imaginário, com uma imaginária vara de pescar na mão, pensativa, pensando sozinha, sem olhar para o marido, esperando o peixe que não mordia a isca;
7 uma esposa distante do marido, mas olhando para ele e falando em sussurros de longe, bem longe, sem poder ser escutada.

De todas as imagens, na verdade apenas duas, a primeira e a última, mantinham um claro relacionamento com o antagonista, no caso, o marido. Todas as demais eram imagens de "ensimesmice", de autocontemplação. A tal ponto que o ator que representava o marido sentia-se como mero espectador. Várias vezes saiu de "campo" e eu outras tantas vezes pedi-lhe que regressasse ao seu lugar, onde se desenrolava a improvisação. Na verdade, ao fabricar suas imagens, a mulher não se preocupava com ele, mas era diferente o fato de não se preocupar estando ele ausente ou presente: no primeiro caso, ela não o estaria trazendo para a cena e, no segundo, ela o estaria expulsando da cena. O ator voltava sempre e eu fazia o possível para que ela o visse, chamando-lhe a atenção para as distâncias relativas entre as várias imagens e o marido. Ela, embora soubesse da presença do marido, nem sequer olhava para ele e continuava, no próprio ato de esculpir as imagens, ensimesmando-se, fechando-se em si mesma. Acho que se alheava até mesmo do fato de que estávamos todos presentes, de que estávamos num teatro. Numa das imagens, ela estava diante de um espelho; ela, diante de nós — e ela diante das imagens — parecia estar diante de um grande espelho, no qual se mirava, todas as imagens, que eram ela. E, no começo de todas, ela era mais a imagem no espelho.

E ela parecia ser, sempre, a imagem e não ela mesma. Era isso o que eu sentia.

Uma vez armado o arco-íris, pedi-lhe que enviasse todas as imagens, uma a uma, para dialogarem com o marido. Houve diálogo no primeiro e no último caso: em todos os demais o marido nem sequer se preocupou em responder ou falar qualquer coisa. Mudo, contemplava os monólogos das imagens, como simples espectador. Nenhuma dessas cinco imagens tampouco se preocupou com ele.

Depois dos diálogos em que a "parte" ocupa o espaço do "todo", pedi-lhe que armasse uma "constelação" com as cores do arco-íris dos seus desejos. As primeiras cinco que ela colocou foram dispostas em relação umas às outras, excentrando o marido, que virou mero satélite daquela constelação de cinco mulheres. Finalmente, entre o círculo das cinco e o marido, colocou a primeira imagem, a da menina lamurienta e, bem mais distante, colocou a mulher que lhe falava... tão distante e tão a meio tom que nem sequer podia ser ouvida... principalmente porque as outras também falavam...

Estas duas últimas imagens foram colocadas meio assim de qualquer maneira. Pedi-lhe, então, que se colocasse ao lado do antagonista para melhor apreciar a cena, do ponto de vista da perspectiva do marido.

— *Meu Deus...* — disse ela, assustada vendo o que viu. E, em seguida, quebrando as regras do jogo — sem que eu interferisse —, redimensionou e remanejou o arco-íris: primeiro, eliminou a figura da menina, sem a mais leve hesitação; depois, gastou algum tempo olhando o círculo das cinco mulheres, mas foi eliminando uma a uma e colocando-as, como a primeira, atrás do marido, às suas costas, em posição na qual ele não as podia ver e longe bastante para que não as pudesse ouvir. No seu relacionamento com cada uma, sempre um detalhe apareceu, visível, nítido e forte: levantou brutalmente a que tinha as pernas feridas e empurrou-a; fez uma careta, assustando ainda mais a esposa assustada; deu com o imaginário *punching ball* na cabeça da lutadora de boxe; mordeu a boca da que se beijava no espelho; e jogou no rio a vara da esposa que pescava. Depois expulsou as cinco.

Finalmente, voltou para o lado do antagonista. Durante alguns minutos riu, riu muito, a riso solto. Isso foi feito diante de 200 espectadores; alguns riam também, outros tentavam adivinhar, ou pelo menos sentir, o que ia na alma da protagonista. Depois do riso, muito séria, disse:

— *Não é assim...*

O marido e a imagem falavam banalidades sobre "a gente precisa dialogar, a gente tem que se compreender, você não presta atenção em mim etc., etc." O "*Não é assim!*" foi cortante.

— *Então como é?* — perguntou a imagem.

A mulher se levantou e, mais uma vez rompendo as regras do jogo, tomou o lugar da imagem. Houve um silêncio. A mulher olhou para o antagonista na sua frente, olhou, depois, para um homem sentado na platéia e que a acompanhava, tornou a olhar o "marido" e disse simplesmente:

— *Vamos!*

Aonde? Fazer o quê? Isso não saberemos, nem nos importa. Mas sabemos que "vamos!" implica uma decisão. Sendo o prenúncio de um movimento é, já em si mesmo, um movimento. Todas as anteriores haviam sido relações bloqueadas de auto-satisfação, ou de permanente e insípida lamentação, ou então trata-se, como no último caso, de um diálogo apagado. "Vamos!" era partida, era começo, fase nova, nova etapa; era ação, decisão. O pedido impossível, "Eu quero um elefante!", fora substituído por uma proposta possível: " Vamos!"

— Você me dê um elefante! — é singular. — Nós vamos! — é plural.

Aonde? Só eles sabiam.

Em uma sessão de Teatro do Oprimido, tudo o que aprendemos ou descobrimos são descobertas ou aprendizados "estéticos": descobrimos e aprendemos pelos sentidos. Aprendemos e descobrimos, sobretudo, vendo e ouvindo. E, ali, vimos e ouvimos aquela mulher dizendo "vamos!" e indo sentar-se ao lado daquele homem, rindo. Quem era ele? Só os dois sabiam.

Boa viagem!

Linda, a bela

Na New York University, em janeiro de 1989, Linda contou um incidente: durante o verão, tinha trabalhado num hotel e fazia jus a um salário, no fim do mês. Foi procurar o gerente para pedir o cheque; tinha meia hora de tempo para poder pegar o trem das seis. O gerente conversa, conversa, o tempo vai passando, Linda perde o trem e a duras penas consegue receber o seu dinheiro, não sem antes recusar com violência uma proposta do gerente.

Fizemos o arco-íris:

1 Linda, apressada, quer tomar o trem; o trem seguinte sai três horas mais tarde: tem que tomar esse trem de qualquer maneira;
2 Linda, tímida, não sabe lidar com dinheiro; talvez, no fundo, pense não merecer todo o dinheiro que ganhou trabalhando como garçonete no restaurante do hotel;
3 Linda, tímida, com medo do gerente, homem que dava ordens enérgicas, de cara feia: era a primeira vez que se defrontava com ele;
4 Linda quer voltar a trabalhar no mesmo hotel, no ano que vem: mostra-se eficaz, prática, rápida, como um verdadeiro "homenzinho";
5 Linda paciente, está acostumada a esperar na fila, é sempre assim mesmo;
6 Linda nervosa, quer explodir, gritar, berrar;
7 Linda sedutora. Linda sabe que faz jus ao nome, sabe que é bela; o gerente é um homem como todos os demais, que a querem seduzir; Linda é feliz com isso, gosta de seduzir.

Na etapa seguinte, Linda enviou uma a uma todas as imagens que ela mesma havia construído. O gerente respondeu a cada uma de uma maneira diferente. Até que veio a sétima. A improvisação acabou na cama, como não podia deixar de ser.

Depois, Linda teve que armar o arco-íris dos seus desejos em torno do gerente. Pensávamos todos que a *bela Linda* seria posta quase para escanteio, nos limites da cena: essa Linda sedutora não serviria para nada se ela queria apenas o seu cheque e, depois, ir embora; a Linda sedutora atrapalhava, contradizia a pressa demonstrada e proclamada por Linda. Ela, ao contrário do que esperávamos, colocou a *bela Linda* bem diante do gerente, bem visível, ao lado das duas tímidas; depois, mais distante, a que queria voltar a trabalhar no mesmo hotel; depois colocou a paciente, acostumada a esperar, de costas para o gerente e de frente para a única violenta do grupo que, de longe, vociferava contra o gerente, com pouca chance de ser ouvida, tão longe estava.

Olhamos o arco-íris, a sua constelação de desejos. Eu insisti que a furiosa estava longe demais para ser "operacional". Linda moveu-a um pouco, mas aproximou-a das duas tímidas que, mais uma vez, a inutilizavam.

Observamos que a *Linda paciente* estava sempre no caminho das outras, na qual tropeçavam. Ficou por isso mesmo: Linda não reparou nela e deixou-a ali mesmo, resignada.

Linda continuou fazendo modificações que nada modificavam, mas se mostrou incapaz de retirar a *bela Linda* para longe; ela, que estava quase se sentando no colo do gerente, era a única realmente dinâmica junto com a violenta. Finalmente, fiz menção desse fato, mas Linda não se preocupou muito:

— Deixo-a ali mesmo.

Pedi-lhe, então, que se pusesse ao lado do ator-gerente para ver o que ele estava vendo. Ela assim o fez.

— Então? O que é que você está vendo?
— Estou vendo que eu sou bonita mesmo...

Mesmo com pressa para pegar o trem, mesmo precisando ir embora rapidamente, mesmo com medo do gerente, mesmo, talvez, sem querer se sentir atraída por ele, mesmo assim Linda não podia esquecer que era bela, não podia renunciar a seu prazer de seduzir, seduzir.

Nisso, em si mesmo, não havia nada de mal. O único problema era que tentando seduzir todo mundo, Linda acabava perdendo o trem...

Novas etapas

Pode-se acrescentar a esta técnica outras duas etapas, e ela se transformará numa técnica de extroversão.

Em Colônia, em 1989, pedi a Margarethe que seguisse todo o processo da técnica. Foi o que foi feito; o companheiro de Margarethe não lhe prestava atenção. Mostrou de si mesma imagens de renúncia, com exceção das duas seguintes: uma Margarethe sedutora e uma Margarethe violenta.

Depois da *ágora dos desejos*, pedi-lhe para remover, de modo *mágico*, todas as imagens que não lhe agradassem. Não deixou senão as duas imagens "ativas", das quais gostava muito.

Posteriormente, exortei seu companheiro a realizar, também, seu arco-íris. Suas imagens não interessaram minimamente Margarethe. Durante a etapa seguinte, pedi que Margarethe brincasse com essas imagens. Curiosamente, assumia sempre posições físicas similares às das imagens que ela gostava de si própria: a sedutora e a agressiva. De seu ponto de vista, obtinha sucesso em cada "round". No final, disse para nós:

> — Ao retirar as imagens das quais eu não gostava, era como se as retirasse de mim mesma. Então, quando fui me confrontar com meu companheiro, as imagens que me sobravam eram apenas as das quais eu gostava.

Tanto melhor.

2.8 A imagem tela

Esta técnica é especialmente indicada para o estudo de relações entre duas pessoas. E os resultados são melhores ainda quando as pessoas que as utilizam são efetivamente aquelas cujas relações se deseja estudar.

Ela se baseia no fato de que, quando nos relacionamos com alguém, inevitavelmente projetamos sobre esse alguém uma imagem que não lhe é igual e, às vezes, nem sequer parecida. É como se entre as duas pessoas existisse uma tela sobre a qual cada uma projeta a sua imagem da outra. Por exemplo, na relação de um casal há muito tempo vivendo junto: cada um projetará sobre o outro acontecimentos passados, que já estarão mesmo esquecidos mas ainda inconscientemente ativos; ou na relação pais-filhos, os pais verão os filhos sempre como crianças, mesmo depois de adultos.

Assim, a imagem-tela funcionará com três características principais:

1 *filtro*: tudo o que a outra pessoa disser, ou fizer, será "filtrado" por essa imagem que sobre ela projetamos. Todos os significados são "traduzidos" por esse filtro, o que chega aos nossos ouvidos raramente é o que foi dito, e o que chega aos nossos olhos raramente é o que foi mostrado. As mensagens recebidas "filtradas" não são as mesmas que foram emitidas;

2 *biombo*: a imagem-tela não nos permite ver a imagem real do outro;

3 *escudo*: se sobre mim o meu interlocutor projeta uma imagem, esta, apesar de não ser idêntica a mim mesmo, pode às vezes calhar bem, como a mão e a luva. Como a imagem-tela é biombo, a outra pessoa não me verá; como é escudo, dela eu poderei eventualmente me servir. Isto é o que acontece por exemplo, com os "chefes": os subalternos projetam sobre eles a imagem do chefe, o que lhes facilita a adoção do comportamento de "chefes".

Primeira etapa: improvisação

Improvisação normal. Alguns *espect-atores* são designados testemunhas, com a função de anotarem tudo que forem capazes de observar, para posterior discussão.

Segunda etapa: formação das imagens-tela

Cada um esculpirá diante do outro a sua imagem projetada: como foi que ele viu o outro, significativamente deformando o corpo do outro (na Estátua) para mostrar o que é que perturba ou aflige no outro, o que é que teme ou que o ameaça, o que mais intensamente o marca e que torna o verdadeiro diálogo impossível.

Assim, diante do protagonista estará a imagem projetada pelo antagonista, e vice-versa, de tal maneira que nenhum dos dois poderá ver o outro (isto nada mais é do que a representação teatral daquilo que ocorre comumente na vida real).

Terceira etapa: a improvisação com imagens-tela

Os atores tornam a improvisar a mesma cena, porém da seguinte maneira: aquele que quiser falar pedirá à imagem que o outro projetou sobre ele para que lhe diga alguma coisa "— Diz para ele que..." Caberá, então, à imagem-tela dizer, em voz alta, o que lhe foi pedido, conservando porém todas as características da imagem e, assim, filtrando tudo o que lhe foi dito — até mesmo o tom da voz. A imagem-tela retransmite as mensagens, porém traduzidas, o que já não é a mesma coisa.

O diretor deverá permitir que a improvisação dure o tempo suficiente para que os atores se habituem com a técnica e possam efetivamente usá-la. As imagens-tela aproveitarão esta parte da improvisação para armazenarem informações e propostas de ação.

Quarta etapa: autonomia

Depois de algum tempo, o diretor dá o sinal para que as imagens-tela se autonomizem: a partir daí, o protagonista e o antagonista saem de trás de suas imagens e observam a cena, na qual as imagens-tela, agora autônomas, dão prosseguimento à cena. Tudo o que for dito e feito terá sido dito e feito, isto é, deverá ser assumido pelo protagonista e pelo antagonista quando eles retornarem à cena.

Quinta etapa: os protagonistas retornam

Depois de algum tempo, o diretor dá o sinal para que protagonista e antagonista voltem às suas posições atrás das imagens-tela e pede a estas, logo depois, que se retirem: agora, pela primeira vez, um e outro podem se ver verdadeiramente. A cena deve continuar até que os estragos feitos pelas imagens-tela sejam reparados... se assim for possível...

Sexta etapa: a imagem giratória

Esta etapa pode ser opcional. É menos complicada do que parece: na essência, três participantes assumem o lugar do protagonista, dando em sucessão conselhos sobre como abordar o antagonista:

a) o protagonista assume a imagem que fez do antagonista e um dos atores assume a imagem de como ele aconselharia o verdadeiro protagonista a se comportar e ambos improvisam a cena;

b) o ator^1 assume o papel do antagonista, mostrando como ele o viu na improvisação original, e o ator^2 interpreta o protagonista do modo como ele o aconselha a se comportar;

c) o ator^2 toma o lugar do antagonista e mostra como ele o viu na improvisação original e o antagonista assume o papel de protagonista e dá o seu conselho;

d) antagonista e protagonista assumem os seus próprios papéis e tentam, desta vez, resolver seus problemas.

Sétima etapa: troca de idéias

O diretor coordenará a troca de idéias que se seguirá. Alguns atores deverão desempenhar o papel de testemunhas, anotando tudo o que lhes parecer importante.

2.9 Imagens contraditórias das mesmas pessoas na mesma história

A TÉCNICA

Esta técnica se baseia no fato de que, quando dialogamos com alguém — mesmo quando a cara, face a face, só um e outro —, nossos diálogos estão sempre povoados por outras pessoas, vivas ou mortas, que se levantam ou ressuscitam nas nossas memórias e se deformam nas nossas imaginações. Essas pessoas, às quais fazemos menção expressa, e também outras que nos surgem diluídas, mascaradas, cobertas de panos e véus, cortinas de pano ou fumaça, estão sempre presentes e influenciam nossas palavras, nossos pensamentos. Mas cada uma dessas pessoas é sempre duas: cada uma dessas duas — que são só uma — é aquela percebida por cada um dos interlocutores. Eu e você percebemos a mesma coisa de formas distintas. E essa pessoa, é certo, na verdade é uma terceira. Mas como a mesma são duas, quando dela se fala não se fala da mesma. E pensamos que estamos falando coisas diferentes de pessoas diversas. É preciso, pelo menos, que disso tomemos consciência. Pelo menos, "consciência estética": precisamos ver qual é uma e qual a outra.

Nesta técnica, a parte que precede a improvisação é extremamente importante e deve-se dar, aos protagonista e antagonista, todo o tempo de que necessitem. Esta é, verdadeiramente, a primeira etapa.

Primeira etapa: a sensibilização do ator-antagonista

Se estivermos diante de uma dupla que vai analisar uma situação que vive em comum, então esta etapa nem sequer é necessária. Mas, se apenas o protagonista a vive, é necessário que tenha tempo para não somente explicar ao ator que interpretará o antagonista tudo o que for preciso para que ele entenda a cena, mas, sobretudo, para que a vivencie. E ele pode e deve fazer perguntas para que sua visão do diálogo, da cena, seja a mais complexa e densa possível, a mais rica.

Só quando o ator-antagonista estiver perfeito e intensamente sensibilizado para a improvisação é que esta deve começar.

Segunda etapa: a improvisação

Uma improvisação normal.

Terceira etapa: as imagens

Nesta etapa, o diretor pedirá que os dois atores criem imagens contraditórias de cada pessoa mencionada no diálogo, ou pressuposta. O diretor pronuncia um nome e os dois, sem se observarem mutuamente ou fazendo-o o mínimo possível, já que trabalham no mesmo espaço, esculpem as imagens usando a totalidade do espaço cênico, que poderá ser ampliado se necessário. As imagens serão colocadas no mesmo espaço, sem dividi-lo em espaço do protagonista e espaço do antagonista. As duas imagens-estátuas de cada pessoa serão colocadas, por um e por outro, na forma e na distância em que cada um as percebeu e sentiu, em relação a si mesmo e em relação ao outro. Quando essa dupla constelação estiver terminada, o diretor deverá fazer observações sobre ela e convidar e insistir para que todos os participantes se exprimam livremente (mesmo contraditoriamente), tudo sendo levado em conta: semelhanças e diferenças entre cada dupla de imagens da mesma pessoa mencionada, distâncias, proximidades, expressões fisionômicas etc.

A PRÁTICA

Berlim, 1988: Bernardt e Helga; cena de despertar na cama do casal. Já aí começavam os problemas. Ao fazer as imagens dos personagens que tinha na cabeça, Helga colocou duas mulheres, duas amigas que a protegiam, que a defendiam de Bernardt. Quando pedi a Bernardt que fizesse as suas, ele, logo de saída, quis utilizar essas mesmas duas imagens e aceitá-las como sendo suas. Eu não permiti:

— Essas são as imagens que ela fez.
— As minhas são iguais porque se trata das mesmas pessoas...
— Então faça as suas...

Bernardt esculpiu duas imagens de mulheres, sobrepondo-as às duas de

Helga, porém desta vez em atitude de aberta violência contra ele. Mesmo assim Bernardt falou:

— Está vendo? São as mesmas...
— Você acha...?

Houve uma pausa, depois ele continuou:

— São as mesmas, só que Helga não contou a verdade, por isso parecem diferentes...

Helga, evidentemente, pensava o contrário e por isso a técnica pode ser utilizada com sucesso, sempre com diferentes imagens iguais, sempre cada um "vendo" o que pensava o outro. Esteticamente.

3 AS TÉCNICAS DE EXTROVERSÃO

3.1 Improvisações

PARE E PENSE

Esta técnica baseia-se no fato de que somos capazes de pensar com a velocidade da luz, embora sejamos apenas capazes de verbalizar nossos pensamentos com a velocidade de uma carroça de bois. Podemos ter uma idéia num átimo de segundo: "Tive uma idéia!" Porém, se alguém pedir que expliquemos essa idéia tida nessa pequenina fração de tempo, poderemos levar mais de meia hora para explicá-la, isto é, para verbalizá-la.

Tudo aquilo que é consciente é verbalizado ou verbalizável. Porém, durante o tempo mesmo em que verbalizamos, em que expressamos nossos pensamentos, emoções ou sensações em palavras, durante esse tempo necessário à emissão da voz, à articulação das palavras, nosso cérebro não pára de produzir pensamentos. E, por mais rapidamente que verbalizemos, mais rapidamente produziremos novos pensamentos que ficarão sem ser verbalizados.

Este técnica permite, teatral e esteticamente, "fixar o instante" e verificar todos os pensamentos que, em camadas sucessivas, estão ativos a cada instante.

Primeira etapa: modo para surdos

Os atores que participam da cena devem representá-la em *modo para surdos*, isto é, magnificando cada gesto de maneira a que, ao tentarem expressar claramente tudo que desejam ver compreendido e sentido por uma hipotética platéia de surdos, ou seja, sem poderem fazer uso das palavras, esses atores despertarão e ativarão em si mesmos outras idéias, emoções e sensações.

Os demais participantes apenas observam a improvisação.

Segunda etapa: modo normal

Em uma segunda etapa, os atores voltam a improvisar a mesma cena, se possível reproduzindo os mesmos gestos e movimentos (a mesma linguagem visual da etapa anterior), desta vez utilizando a palavra. Já nesta etapa, os participantes perceberão incongruências e disparidades entre o que se faz e o que se diz querer fazer.

Terceira etapa: pare e pense!

Na terceira etapa faz-se o *pare e pense !* propriamente dito. O diretor, de quando em quando, dirá *Parem!* Ele deverá escolher cuidadosamente cada um dos momentos, que deverão ser aqueles que ele suspeita serem mais ricos em pensamentos escondidos do que revelados pelo diálogo. Momentos de *suspense* ou *de crise*. Momentos de dúvida, de tensão.

Quando o diretor disser *Parem!* todos os atores devem imobilizar-se por completo, congelando o gesto surpreendido no meio e, sem fazerem absolutamente nenhum movimento, sem se completarem, todos os atores deverão imediatamente começar a falar tudo que lhes vier à cabeça, sem nenhuma censura nem muito menos autocensura. Tudo que vier é bom, mesmo — e principalmente — se for contraditório com o que vinha sendo expressado no diálogo. *Parem! Pensem*!

Os atores não devem procurar a coerência, pois que se trata precisamente de buscar a verdade interna de cada um, a verdade escondida, aquela que não foi formulada, que não foi posta em palavras no momento da ação. Contudo, ao suspendermos a ação naquele instante, o que veremos revelado é o pensamento, os pensamentos que se ocultavam naquele instante daquela ação.

Pensamentos que atuavam naquele instante e naquela ação de forma muito mais vigorosa e mais determinante do que os pensamentos que estavam sendo verbalizados.

É normal que, no início, os atores tenham tendência a reproduzir nos pensamentos do instante os mesmos pensamentos do diálogo, com pequenas variantes ou com formas levemente diferentes. Por isso, o diretor deve insistir e estimular todos a se lançarem na aventura: trata-se, aqui, de provocar uma associação livre de pensamentos, memórias, imaginações, sensações, emoções. Abaixo a coerência!

Quarta etapa: troca de idéias

O diretor coordena uma troca de idéias entre todos os participantes, com o objetivo de preparar a etapa seguinte. Deverão discutir quais os pensamentos revelados cuja reiteração pode ser útil. Quais seria melhor substituir. Por quais? E por quê? Porque — e isto é apenas uma hipótese — pode-se acreditar que um pensamento claramente formulado e reiterado tende a estimular a vontade correspondente. Se eu quero que alguma coisa dê certo, porém não paro de pensar que nada vai dar certo, evidentemente eu me despreparo para obter sucesso no que desejo: poderia até mesmo dizer que, intimamente, desejo que não dê certo a minha vontade expressa de que dê certo.

Quinta etapa: reimprovisação com pausa artificial

Os atores voltam a improvisar a mesma cena, porém desta vez o protagonista terá o direito (e o diretor também) de interromper a ação e, fazendo uma pausa artificial, de expressar em voz bem alta todos os pensamentos que correspondem a sua "vontade declarada". Se quiser ganhar o combate, não pode ficar pensando que vai perdê-lo inevitavelmente. Pensar que vai dar certo não é nenhuma garantia de sucesso, mas pensar insistentemente que tudo vai dar errado já é meio caminho para que efetivamente seja derrotado. É preparar-se para a derrota.

Sexta etapa: o debate

O diretor coordena o debate.

A PRÁTICA

A vingança de Gutman

No Rio, em junho de 1989, Gutman, diretor de um grupo teatral, contou a seguinte história: os atores do seu grupo queriam apenas ser atores e isso não era possível num grupo de teatro popular, onde todos devem necessariamente fazer tudo, onde devem ser simultaneamente artistas, técnicos e funcionários. Como fugiam de trabalhar fora do palco, tudo recaía sobre ele, Gutman, que se via obrigado a fazer bilheteria, limpar as cadeiras, preparar o cenário, mandar notícias para os jornais etc., etc., etc. Gutman tinha tentado tudo para convencê-los a dividir o trabalho. Diziam sempre que sim, que ele tinha razão, mas, na prática, nada mudava.

Até que, um dia, foi a gota d'água. Gutman perdeu as estribeiras e decidiu tirar a peça de cartaz, embora o público continuasse lotando o pequeno teatro. Essa decisão tendo sido tomada, escreveu a informação em uma folha de papel e pregou-a nos camarins.

A cena era assim:

1 Gutman sozinho limpando as cadeiras, organizando o espetáculo;
2 Gutman informa a um casal de atores a decisão que acabou de tomar; os dois protestam, tentam dissuadi-lo, mas acabam convencidos que não há outra alternativa;
3 entra a atriz mais diva de todos; os três a informam da decisão de acabar com o espetáculo e vão embora; a atriz fica sozinha, chorando.

Fizemos a primeira etapa: *modo para surdos*. Gutman pareceu extremamente vigoroso em tudo que fazia. Chegou o casal e os dois atores pareciam mais atacá-lo do que defender-se. Veio a atriz "diva" e era como se os três se aliassem contra ela.

Fizemos a segunda etapa: *modo normal*. Nada de anormal aconteceu: repetiram mais ou menos o mesmo diálogo que Gutman tinha relatado, "a frio", na hora de contar a história.

Fizemos finalmente a terceira etapa: *o pare e pense!* Já no começo, quando estava a sós, parei três vezes a atividade física de Gutman, que limpava as cadeiras, organizando o espetáculo. "*Pense!*" — e os pensamentos que vieram eram todos de vingança. Gutman sentia até mesmo prazer em pensar no sofrimento dos atores do seu grupo quando descobrissem que ele ia encerrar um espetáculo cheio de público. Sempre pensamentos de vingança, de punição, de castigo.

Ao descrever a cena, Gutman disse do seu intenso desejo de continuar com o espetáculo, mas em outras condições. Queria convencer seus colegas a trabalharem. Queria continuar. No *pare e pense* , no entanto, todas as vezes que parei a ação depois que o casal entrou, Gutman produziu exclusivamente pensamentos de prazer pela vingança que tomava contra os outros. Em nenhum momento apareceu algum pensamento de "ameaça", alguma proposta do tipo "ou vocês fazem aquilo que eu quero ou acabo com o espetáculo". Todos os seus pensamentos eram irreversíveis. E tudo o que fazia agora era "ver o circo pegar fogo".

Na troca de idéias que se seguiu ao *pare e pense*, Gutman compreendeu que, na verdade, quando a cena começou (e quando havia começado na realidade), ele já havia desistido de continuar a trabalhar com seus colegas, já havia decidido que não era mais possível e que a única solução era terminar. Embora na aparência continuasse a dizer que "são vocês que me estão obrigando a isso", na realidade dizia "foram vocês que me obrigaram e por isso eu os castigo agora!"

A atriz "diva" entrou como bode expiatório: todos se uniram contra ela e todos gozaram de seu sofrimento.

Gutman concluiu:

— É verdade: se eu quisesse mesmo continuar, teria ameaçado acabar com o espetáculo; mas, quando falei com eles, já não era ameaça, era coisa feita...

Soledad

Rio, junho de 1989. Soledad improvisou uma cena na qual ia visitar o morador do apartamento acima do seu, para fazer uma reclamação sobre um vazamento de água: Soledad queria que ele consertasse os canos para evitar que a água escorresse pela sua parede. O vizinho, muito amável, conversava sobre tudo, sobre o tempo, o ar espiritual de Soledad, uma visita que fizera ao Nepal e, finalmente, acabou vendendo-lhe um livro de sua autoria; Soledad se retirou, certa de que ele não iria consertar coisa alguma. Nem ela iria ler o livro... Encontro inútil.

Soledad se mostrava espectadora, sem realmente demonstrar vontade de obter o que queria: permitia que o vizinho a engabelasse e saía derrotada*.

Utilizamos o modo *pare e pense*. Os pensamentos do vizinho eram mais ou menos previsíveis; quanto a Soledad, ficou o tempo todo, mesmo antes de entrar, mesmo antes de bater à porta, repetindo frases do gênero "Eu sei que ele não vai fazer nada mesmo! Eu sei que é inútil vir aqui falar com ele! Eu sei que é inútil tentar!" Isso fazia com que a cena, quando começava, na realidade já estava terminada: aquilo a que assistíamos não era o conflito Soledad *versus* o Vizinho: essa cena era, na verdade, um epílogo. O verdadeiro conflito era: Soledad que deseja o conserto do cano *versus* Soledad que não se julga merecedora desse conserto. A derrota — pois que ela vivia esse acontecimento como uma derrota — acontecia dentro dela própria. A cena que havíamos visto era uma pós-cena.

Nas duas cenas, Soledad se mostrara quase apática, doce, delicada, amável. Mais adiante, em outra sessão, fizemos o jogo "O contrário de si mesmo", no qual cada pessoa escreve alguma característica inexistente na sua personalidade e que deseja experimentar numa improvisação. Depois de feita a improvisação, os participantes que a observaram devem tentar descobrir o que foi que lhes pareceu diferente em cada ator. Mais tarde, compara-se o que ele escreveu no papel com o que disseram os observadores. Soledad escreveu "Quero experimentar ser delicada, amável, doce". Improvisamos. No final, perguntei a todos o que pensavam de cada ator. Sobre Soledad, todos estavam de acordo: ela tinha sido doce, delicada, amável. E acrescentaram: " Ela se comportou exatamente como é sempre!" Sempre amável, doce e delicada. Soledad, no entanto, pensava ser violenta, agressiva. Onde estaria essa violência, essa agressividade? Evidentemente, dentro dela mesma, lutando com ela mesma, impedindo-a de exteriorizar agressividade e violência. Quando desejava ser amável, na verdade desejava ser amável consigo mesma, isto é, permitir-se ser violenta com seus opressores.

Semanas depois, em cena similar, utilizei outra vez a técnica *"pare e pense"*. Desta vez, pedi-lhe que formulasse apenas pensamentos do tipo "quero porque quero".

Foi curioso: Soledad não tinha a menor dificuldade em ser agressiva, violenta, enérgica. Sentia até prazer nisso. Quando lhe fiz essa observação, ela respondeu:

— Eu não quero que ninguém fique pensando que eu sou assim, desse jeito. Eu não sou assim. Eu sou do outro jeito.
— Qual?
— Eu sou uma pessoa calma, tranqüila...
— Isso mesmo, calma, tranqüila, mas que pode ser violenta, agressiva. Qual das duas é você?

Soledad riu e pensou em voz alta:

— As duas...

A Soledad calma e tranqüila podia muito bem ser temperada pela violenta e agressiva; porque apenas a primeira, a Soledad de sempre, não bastava para convencer nem o marido nem o vizinho. E se ela, dentro de si, tinha as duas, por que não combiná-las de forma mais eficaz?

---

* Exatamente como acontecera semanas antes, quando, com a mesma Soledad, utilizamos a técnica da imagem calidoscópica: ela e o marido, que não queria lhe dar de volta os discos que lhe pertenciam. Também ali, quase inativa, Soledad observara as decisões do marido.

ENSAIO ANALÍTICO DE MOTIVAÇÃO

Uma mesma cena deve ser improvisada tantas vezes quanto forem detectadas "emoções puras" em seu seio. Por exemplo, uma mesma cena de *Romeu e Julieta* pode ser improvisada com: 1) amor; 2) ódio; 3) medo. Durante cada uma das improvisações, os atores devem concentrar-se apenas na emoção que está sendo analisada naquele momento. Quando se tratar de uma peça escrita, com texto predeterminado, os atores não poderão modificá-lo. Se estiverem improvisando com ódio e o texto afirmar "Eu te amo", o texto prevalecerá tal como foi escrito, mas será pronunciado com a emoção correspondente ao ensaio analítico.

Tendo realizado tantas improvisações quanto existirem "emoções puras" na cena em questão poderemos experimentar improvisá-la uma última vez, procurando alcançar, desta feita, uma síntese, isto é, uma mistura de todas essas emoções, dentro daquilo que chamamos de "dominantes de cada personagem".

ENSAIO ANALÍTICO DE ESTILO

Como na técnica anterior, a mesma cena é ensaiada em estilos diferentes. Mudando-se o "estilo" em que a cena ocorreu na vida real, pode-se às vezes descobrir elementos essenciais que o estilo esconde.

Comumente, usamos estilos extremos, como, por exemplo, o estilo circense, a interpretação dos palhaços e o estilo "drama psicológico". Mas pode-se utilizar o que se julgar mais conveniente, sempre buscando, pelo menos uma vez, adotar o estilo que esteja mais afastado, mais longínquo do da cena real. Pode-se usar o *western*, ópera ou comédia musical, drama ou tragédia — em suma, todos os estilos e todos os gêneros.

Pode-se imaginar também o estilo de um ator: "E se todos os personagens fossem Charles Chaplin?" Ou o estilo de um diretor: "E se todos os personagens fossem tirados de um filme de Ingmar Bergman?"

A PRÁTICA

No Rio, em junho de 1989, Pedro contou uma história real: ele é músico profissional e, certa vez, em companhia de outros músicos, foi fazer piquete na porta de uma gravadora, para protestar contra os baixíssimos salários pagos, mesmo assim com atraso. Com um megafone, explicavam a realidade dos fatos a quem quisesse ouvi-los. De repente, de dentro da gravadora sai um homem que diz já ter pago quatro horas de gravação à gravadora e afirma só lhe faltar um tocador de cuíca; pede a um dos presentes que venha tocar cuíca. Todos se negam porque estão em greve. O homem alega que não pode perder o dinheiro que já pagou, os grevistas argumentam que a greve beneficiará todos, no futuro. A discussão esquenta, os ânimos ficam exaltadíssimos, o homem tira do bolso um revólver e ameaça os músicos, que fogem assustados.

A cena foi improvisada e nós ficamos horrorizados com a atitude do homem do revólver.

Foi proposto primeiramente o estilo drama mexicano. E morremos de rir. O homem do revólver passou a ser o homem da cuíca. E quando dizia, em lágrimas, que a sua vida dependia de uma cuíca, não podíamos deixar de ver o ridículo de toda a situação.

Em seguida, foi proposto o estilo "drama psicológico a sério". E foi aí que muita coisa que não estava na cena original apareceu.

Da parte do homem (que voltou a ser o do revólver) começaram a aparecer angústias verdadeiras, que o instrumento cômico, a cuíca, escondia e camuflava. Na verdade, era um homem pobre, compositor, que jogava todo o seu dinheiro na gravação de uma música que, nos seus sonhos, poderia transformá-lo num compositor célebre. Apostava o início da sua carreira que, em sua imaginação, seria cheia de glórias e de dinheiro. E tudo isso estava realmente ameaçado pela ausência de uma cuíca. O problema do homem era urgente, concreto, visível.

Do lado dos músicos, nenhuma de suas razões pareceu menor; estavam cheios de razão. Porém o que surgiu foi a intransigência e a falta de diálogo. Em nenhum momento procuraram saber o que se passava com o homem, em nenhum momento tentaram descobrir possíveis soluções. Apenas reiteravam as mesmas verdades em forma de *slogans* e, em resposta à urgência do homem, acenavam com benefícios futuros para toda categoria, quando ele precisava de uma cuíca já.

As verdades dos músicos se transformavam em *slogans*, em abstrata demagogia.

ROMPER A OPRESSÃO

Já descrita em meus livros anteriores, esta técnica consiste essencialmente em improvisar a mesma cena quatro vezes:

1 tal como aconteceu;
2 tentando-se realizar agora, na improvisação, o que foi impossível realizar na realidade;
3 invertendo os papéis do protagonista e seu antagonista.

CÂMERA! AÇÃO!

1 Improvisa-se a cena tal como aconteceu na vida real;
2 improvisa-se uma segunda vez; desta vez, porém, o diretor da sessão interromperá a cena quando julgar necessário esclarecer algum ponto, para chamar a atenção do protagonista para um determinado detalhe que achar importante, para que o protagonista fique consciente de algo que fez sem perceber, para ter certeza do desejo do protagonista, ou para verificar se o protagonista tem alternativas para a situação que ele mesmo propôs etc.
3 após esse trabalho sobre determinado ponto, e como se estivesse dirigindo um filme, o diretor dirá: *Câmera! Ação!* e os atores reimprovisarão a cena tantas vezes e com tantas interrupções quantas necessárias para o melhor esclarecimento da cena e sua melhor representação.

SOMATIZAÇÃO

Depois de uma primeira improvisação, os atores devem improvisar uma segunda vez, mostrando e exagerando fisicamente suas emoções e sensações: tremores, desejos de fuga, vômitos, frio no estômago etc.

3.2 Jogos

O BAILE DA EMBAIXADA

Baseado em um fato real acontecido em Brasília, durante a luta armada. Os atores

inventam personagens que podem ser alucinados ou reais, príncipes, magnatas, embaixadores, núncios apostólicos etc. Reúnem-se todos no Ministério de Relações Exteriores, que lhes oferece uma recepção.

Na primeira parte, cada ator deverá interpretar um personagem. Depois de vários minutos, o garçom serve uma torta de chocolate, na qual se supõe existir forte dose de marijuana (como aconteceu na realidade em Brasília, em 1971). A partir desse momento, os atores deverão lutar entre dois personagens: aquele mais formal que escolheram e aquele outro, mais indisciplinado, que se revela com a dose fictícia de alucinógeno. Deve-se procurar não eliminar totalmente o primeiro personagem, mas promover a luta entre os dois.

Finalmente, o efeito passa, e os primeiros personagens voltam a dominar e a improvisação termina como se nada tivesse acontecido.

O CONTRÁRIO DE SI MESMO

Divide-se o grupo em dois. No primeiro grupo, cada ator escreve num papel o seu nome e o tipo de personalidade que gostaria de tentar ser: o calado desejaria ser falador, o tímido, corajoso, ou vice-versa. Seja lá o que for: aquilo que se desejaria realmente ser ou apenas sentir como seria se fosse.

Durante alguns minutos, os atores improvisarão utilizando essa nova "personalidade". Durante esse tempo, o diretor deverá pedir, pelo menos uma vez, que voltem ao normal e depois retornem mais uma vez à experiência.

No final, os observadores do segundo grupo devem dizer o que perceberam de diferente entre a improvisação e a personalidade normal de cada um. Compara-se o que foi dito pelos participantes com o texto escrito por cada ator.

O DESPERTAR DOS PERSONAGENS ADORMECIDOS

É a mesma técnica anterior, com a diferença de que agora são os participantes observadores que propõem características diferentes para serem improvisadas pelos atores.

Neste tipo de jogo, pode acontecer que os atores não imaginem nem o mesmo local, nem os mesmos dados, de forma que a improvisação pode-se dar em vários espaços; as relações entre os personagens podem ser diferentemente apreciadas por cada um, que pode projetar, sobre cada um dos outros características diferentes daquelas que cada um se auto-atribuiu. Esse aparente surrealismo não deve ser obstáculo à improvisação, devendo ser tratado da forma mais natural possível.

3.3 Os espetáculos

As formas de *teatro fórum* e de *teatro invisível*, já extensamente explicadas, demonstradas e exemplificadas em meus livros anteriores, podem ser e são extremamente úteis como trabalho de extroversão para o protagonista que desejar experimentar alternativas a seu comportamento habitual.

TEATRO FÓRUM

Consiste, basicamente, em propor a todos os espectadores presentes depois de improvisada uma cena, que interpretem o protagonista e tentem improvisar variantes ao seu comportamento. O próprio protagonista deverá, posteriormente, improvisar a variante que mais o agrade.

TEATRO INVISÍVEL

Consiste em ensaiar uma cena contendo as ações que o protagonista gostaria de experimentar na vida real; depois, improvisa-se a cena exatamente no local onde tais fatos poderiam ocorrer. E isso diante de espectadores que não sabem que são espectadores e que, portanto, agem como se a cena improvisada fosse real. Assim, a cena improvisada torna-se realidade. A ficção penetra a realidade. O que o protagonista ensaiou como potência agora transforma-se em ato.

PÓS-ESCRITO
AS TÉCNICAS E NÓS:
UMA EXPERIÊNCIA NA ÍNDIA

As edições européias deste livro já estavam sendo preparadas quando fui a Calcutá, Índia (fevereiro-março de 1994), a convite do *Jana Sanskriti* (grupo que desenvolve teatro popular e métodos educacionais entre trabalhadores rurais), para trabalhar com quarenta pessoas ligadas ao teatro e provenientes de várias partes de Bengala Ocidental, Bangladesh e Paquistão. Durante o trabalho que desenvolvi ali, tornou-se-me evidente, mais uma vez, que técnicas — tais como as que descrevo neste livro — devem ser adaptadas para serem úteis às pessoas que as praticam, e não o contrário.

Essa era minha primeira viagem à Índia; o choque cultural foi inevitavelmente violento. Fiquei extremamente suscetível ao trânsito engarrafado; em muitas cidades, o veículo que tem prioridade é aquele que vem da direita; em outras, o da esquerda; no Rio, será sempre o mais pesado, independentemente de onde vier. Em Calcutá, contudo, parecia-me que a vez era cedida para o veículo que tivesse o som de buzina mais desagradável! E todos buzinam juntos, o tempo inteiro!

Além da tremenda poluição acústica, do ar etc., as ruas são cheias de grandes buracos, crateras que forçam os motoristas a fazer ziguezagues para evitá-las, bem como os pedestres, bicicletas, triciclos, jinriquixás (motorizados ou conduzidos por humanos descalços) e, *last but not least*, as vacas. Fiquei estupefato de ver tantas vacas sagradas perambulando por ali, sem serem incomodadas. Perguntei a uma jornalista se era lícito convencer as vacas a saírem do caminho caso estivessem obstruindo o tráfego, conforme eu as vira fazer com tanta freqüência. Respondeu-me:

— Educadamente, sim!

Maridos parecem não ter o costume de ser tão educados com suas esposas. Pedi ao grupo que improvisasse uma cena ordinária, do dia-a-dia, de um casal em sua casa. O marido gritava com a mulher, protestando contra o pai dela, que prometera pagar o dote em prestações e estava com os pagamentos atrasados. Por fim, o marido acabou por matar a mulher, queimando seu cadáver antes de enterrá-lo, e ficou pronto para se casar novamente, desta vez em troca de um dote em dinheiro, a ser pago antes do casamento.

A discussão que surgiu entre os participantes foi esta: seria aquela uma cena ordinária do dia-a-dia, ou apenas algo que acontecia de vez em quando? Alguns julgavam que não ocorria muito amiúde, mas ninguém julgou tratar-se de evento muito excepcional, especialmente no interior.

Desde o início do trabalho, compreendi que me deparava com pessoas cuja cultura era muito diferente daquelas com as quais costumava trabalhar na Europa, África e nas três Américas. E isso, desde os primeiríssimos exercícios. Ao fazermos a *Imagem da Hora*, por exemplo, falei, num determinado momento: "Mostrem o momento em que acordam, no dia do aniversário de cada um." O exercício parou: ninguém sabia o dia de seu aniversário, e pouco parecia importar-lhes.

Jana Sanskriti me pedira para apresentar-lhes as *técnicas introspectivas*. Era a primeira vez que eu ia utilizá-las com um grupo formado inteiramente por pessoas que eram (ou que trabalhavam com) camponeses muito pobres. A maioria dentre eles ganha apenas o salário mínimo estabelecido para os camponeses na Índia: um dólar por dia — e isso durante três ou seis meses por ano.

Durante os dois primeiros dias, fizemos um monte de jogos e *de técnicas de imagem*. No terceiro dia, resolvi usar *O Arco-íris do Desejo*. Uma garota muito tímida propôs a história de seu próprio casamento para realizar o *arco-íris*. Ela tremia, mas, mesmo assim, conseguiu improvisar sobre a violência doméstica e foi capaz de criar, posteriormente, algumas imagens de seus desejos.

A primeira era uma imagem dela estrangulando a si mesma — como se seu desejo fosse realizar o desejo de seu marido. A segunda: ela deixando a casa — certamente de novo por vontade de seu marido. Então, vieram: ela falando com ele; ela procurando seduzi-lo, colocando sua perna sobre a barriga dele (o ator que representava o marido afastou-se imediatamente dela); e finalmente, ela tentando matá-lo.

Fiquei muito feliz de ver a coragem dessa garota tímida que realizava imagens concretas de seus desejos, contente de verificar a ressonância que suas imagens provocaram nos participantes (especialmente nas mulheres, que pulavam ao palco para substituí-la em suas imagens); quando ela terminou, senti que seu desejo mais intenso naquele momento não estava absolutamente relacionado com seu marido; ela se apresentara como protagonista quando seus sentimentos estavam ocultos, inclusive de si mesma, mas, de vez em quando, vendo seus desejos tomarem uma forma física concreta, sentia vergonha de revelá-los aos demais e a si própria. Seu desejo era de acabar com essa coisa toda.

A técnica do *Arco-íris do Desejo* prevê que a pessoa deva lutar contra seus desejos, um por um, — ou estimular algum deles — com sua vontade consciente. Entretanto, reparei que ela estava chorando — não quis continuar, ou não o pôde. Assim, queimei essa etapa e fui diretamente à *Ágora dos Desejos:* cada um lutando com seu extremo oposto. A garota voltou para a platéia para ver como seus desejos (que eram os desejos da maior parte das mulheres presentes) lutariam um contra o outro no palco, do mesmo modo como haviam estado lutando lá no fundo de seu coração.

Iniciamos o último dia desse curto trabalho com um tema de *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator,* que era *As Duas Revelações de Santa Teresa*: em duplas (pai-filho), os atores têm que improvisar uma situação comum, durante a qual cada um faz uma revelação extremamente importante, que balança profundamente sua relação, tanto para melhor como para pior. Noventa por cento das revelações feitas por mulheres estavam relacionadas a sexo e repressão. A maior parte delas revelou estar apaixonada e querer casar com um homem proveniente de uma casta inferior; ou, pelo menos, quando o homem pertencia à sua própria casta, ou a uma mais alta, desejavam escolher seu próprio companheiro e não aceitar passivamente a escolha de seus pais. Isso era o suficiente para fazer explodir e estilhaçar sua relação, baseada em submissão absoluta. Tudo o que essas mulheres queriam era poder escolher seus maridos por si próprias. Sequer ousavam falar de amor livre.

Depois, tivemos que trabalhar *A Imagem Analítica* e, novamente, a vida de casal foi o tema escolhido. Tendo em mente o que acontecera no dia anterior, não pedi a nenhuma garota para se expor ou apresentar sua própria história real. Decidi pedir-lhes que *"inventassem"* uma situação tipicamente possível. Pedi aos participantes para improvisar utilizando como modelos alguém (não eles próprios!) que conhecessem muito bem. Evidentemente, já que não estavam representando sua "própria história", sentia-se seguros e livres para representar suas verdadeiras emoções, seus sentimentos e pensamentos. Por não terem declarado — "Isto sou eu!" — julgavam-se livres e protegidos o suficiente para mostrar-se do jeito que eram realmente.

Para deixá-los ainda mais à vontade, pedi para que homens realizassem imagens de mulheres e vice-versa. Assim, puderam mostrar e ver o que criticavam uns nos outros.

Essas não eram as maneiras normais de utilização das técnicas, mas estas foram inventadas para serem úteis para as pessoas, não sendo possível adaptar as pessoas a elas. Elas foram elaboradas para os seres humanos, e não o contrário.

No Teatro do Oprimido, os Oprimidos são Sujeito — O Teatro é sua linguagem.